المجلة وتوزيعها . . .

ما فتىء الاخوة العرب من كتاب وقراء يعتبون علينا أننا لا نبذل الجهد الكافي لجعل المجلة في متناول أيديهم مهما بعدت الشقة وشط المزار بيننا وبينهم .

وأمس شعرت بالمرارة حين أبلغني صديق عاد من المغرب رسالة عتب جديدة من مثقفي المغرب ، فضلاً عن رسائل أخرى تستفسر عن كيفية الاشتراك والمبلغ المطلوب .. الخ .

والذي عرفته بعد الاستقصاء أن المجلة توزع في مكتبتين فقط في كل من بغداد والموصل والكويت والقاهرة وفي مكتبة واحدة في غير العواصم — وهناك بعض الأقطار يتلكأ الموزع في ارسال الأعداد إليها فور صدورها ، وينتظر حتى ينقضي شهر أو شهران ليأخذها بثمن المرتجع ، وهو ثمن بخس ، ويشحنها إلى تلك الأقطار النائية ليبيعها هناك بكامل ثمنها !

هذا من جهة التجارة في صناعة النشر ، وهي تجارة يربو فيها جانب الاستغلال على جوانب الخدمة العامة ، إن لم نذكر شيئاً عن الأهداف القومية والثقافية والتعريبية الأخرى . . .

أما من جهة الروتين فهناك التصلب المطلق — ان لم نقل ان هناك أموراً غير التصلب. فعندما اقترحنا التعاقد مع شركات التوزيع القطرية، لتتولى كل شركة توزيع المجلة في القطر الذي تعمل فيه،جاء الجواب بأن على الشركة أن تقدم كفالة مالية بحساب مودع في المصرف المركزي ، ونظرنا فاذا الكفالة تفوق حجم ثمن المجلة بما يقرب من خمسة أضعاف ، أي أن على الشركة أن تدفع خمسة أضعاف ثمن البضاعة المسحوبة—وهذا هو عكس المبدأ التجاري المطبق على كافة السلع المعروضة للبيع .

ومنذ عام وأنا أتحسر على حد من الاتساق مهما ضؤل في نظرة الشارع إلى مشروعات الدولة ذلك أن أي حد من الاتساق في نظرة الدولة يؤدي إلى المحاكمة التالية: ما دامت وزارة الثقافة تنظر إلى مشروع المجلة على أنه مشروع اعلامي – تثقيفي : أي أنه مشروع خاسر مالياً ، فعلى وزارة المالية أن تنظر النظرة ذاتها إلى المشروع ذاته ، فتضع له بالتالي التشريعات المرنة التي تسهل على ادارة المجلة أداء الرسالة التي تصدر المجلة من أجلها . أو أن تكون نظرة الوزارتين إلى المشروع نظرة تجارية ، وعند ذلك تتغير المسألة من أساسها .

هذا كله ولم نتخط بعد النطاق الداخلي ، أما إذا ألقينا نظرة إلى الخارج وبحثنا في مسألة تحويل العملة وأجور النقل المرتفعة وقضايا الجباية والعقود فاننا نطرح المشاكل المادية الفعلية التي تفرض على الفكر العربي أن يكون اقليمياً في مردوده ، مهما بلغت تضحيات العاملين فيه . وهذه مسألة شرحها يطول ..

رئيس التحرير

★ ★ ★

مقتل شهرزاد والاغتراب السياسي

د. غسان الرفاعي

لا أريد في هذا الحوار معكم أن أعيد للميتافيزيقا لحمها الطري الوردي ، ولا أن أصوغ مرثية في النفايات قبل أن تودع صندوق القمامة . ان الفيلسوف لا يشبه الملك شهريار الذي كان يريد دائماً أن يضع حداً لمخاطرته بقطع رأس ضحيته ، وانما هو «يشبه الأميرة شهرزاد التي كانت تواصل كل مساء سرد قصة كانت قد بدأتها في الصباح».

(١) انظر مشكلة الانسان — الدكتور زكريا ابراهيم ص ١٤ .

على أن الحكام اليوم لا يقتلون الفلاسفة .بل يسخرون منهم ، ليس لان القتل اصبح أسلوباً مرفوضاً ، بل لانه لا جدوى من قتل الموتى. كان الخطر الذي يتهدد الفلاسفة متأتياً من قدرتهم على تزويد الناس بأفكار يناضلون في سبيلها ، فيا الخطر عليهم اليوم هو من عقمهم وعطالتهم . ان الحياة تمضي في سبيلها ، مع ذلك، وبكل صراعاتها ، وتناقضاتها ، وجراحاتها ، غير عابئة بحديث شهرزاد الذي ليس فيه بداية ، ولا نهاية حاسمة ، مشفقة على هؤلاء الحالمين الذي تقوم فيهم فجأة ،فيا هم في حالة عدو وقفز وتعابث ، رغبة عارمة في أن يلتفتوا الى أطراف أذنابهم . على ان الانسان قديمه ، وحديثه ومعاصره لا يستطيع أن يعيش دون ان يعدو وراء ذنبه . فليس المتضجرون من رجال الفلسفة هم الذين ابتدعوا مشكلة الانسان بما فيها من قلق وهمة وهم ، وانما ابتدعها الانسان نفسه حين تبين له ان الوجود مخاطرة:« وان وجوده ليس معركة خاسرة أو كاسبة منذ البداية،وانه لا بد من الصراع والمجاهدة يوماً بعد يوم.»(٢) ان مشكلة الانسان لا يمكن ان تلغي لحساب الكون أو العلم او الايدلوجيا ذلك ان الانسان هو الذي يصنع العلم ، ولا يصبح الكون كوناً ، الا اذا انتظم داخل الذات التي تدركه وسواء اكان تساؤل الانسان عن الانسان صريحاً أم مبطناً، صراخاً ام همساً ، فانه لا يملك سوى أن يضع وجوده موضع تساؤل مفجع ، ولوع ومعنى هذا ان القلق ليس بضاعة دخيلة على الانسان تتسلل اليه في غفلة عن الكون والعلم والسياسة،وانما كامن في صميم النسيج البشري».

الداخل والخارج والفوق : تلك هي أبعاد الانسان الثلاثة،على نحو ماتصورها لاشليه ، احد الفلاسفة المنبوذين : الداخل سر وثراء ، والخارج تعرض دائم للبتر ، والفوق ولع بالدوار الميتافيزيقي . ان الانسان المعاصر كليم الداخل ، فهو اذن مغزو بالهم والسأم ، متخوف من البتر، فهو اذن مستلب اجتماعياً ، ورافض للدوار ، فهو اذن مجدف مجاني . واذا كان الحكيم يتنامى الابعاد الثلاثة لانه مقتنع بالحاضر، والقديس يعلو عليها لانه موعود بالابدية فان الانسان العادي يحياها،انه لا يواجه الآخرين ونفسه الا في اللحظة التي يحسم بها امره ، فيقبل ان يكون انسان هذا البعد او ذاك ، واذن فليس الفعل مجرد تحطيم لحدود الذاتية وانما هو نحت الشخصية وقضم لمنشوماتها . قبل الفعل نملك ان نقول نعم أو لا . لأننا أحرار في اختيار التصميات ، ولكن التصميم بمجرد ان يخرج الى حيز التنفيذ ، فانه ينقلب الى هوية انسانية سافرة ،واذن فان للحرية عبودية تكاد لا تنفصل عنها ، وتلك هي عبودية ما قد يترتب عليها من نتائج،ما دمنا ملزمين بتحمل نتائجها(٤) . وفي حياتنا الزجة الدبقة تداخل وتمايز بين هذه

---

(٢) نفس المصدر ص ١٨ .

(٣) انظر مقالة في الانسان ـ كاسيرر ص ٩١٢

(٤) انظر مشكلة الحرية ـ الدكتور زكريا ابراهيم ص ٢١٠

الأبعاد الثلاثة قد يبدو محرجاً للغاية: التداخل بتأثير دافع تلفيقي متوارث، والتمايز بفعل الواقع الاجتماعي. انسان الداخل يعتصم في مواقعه ولكنه يجري تسويات مع خصومه، وانسان الخارج ينقلب الى مناضل دون ان يرفض الحوار مع جلاديه، وانسان الفوق يعتزل في برجه، بعد ان يعقد صفقة شيطانية مع الداخل والخارج. وهذا لاحراج هو جزء من مخزوننا الثقافي والمعاشي، نستلهمه على اختلاف مساراتنا بدون أي شعور بالذنب. على ان هذا التشابك الصلحي بين الداخل والخارج والفوق. يتستر على تسويتين تتبادلان الظهور والطفو على السطح، تارة بوضوح تام، وتارة من خلف التلميحات والايماءات، هما التمرد والسأم، لا على أنهما موقفان مسؤولان، وانما على انها عطالة لا بد منها، وهنا يستوي الانتهازي والمناضل والمنسحب. ان الزمان هو الذي ينضج الثمرة، ولكنه هو الذي يصيبها بالتلف والخسارة، والزمن هو الذي يعتق الخمرة، ولكنه هو الذي يشيع فيها طعم المرارة، وليس التمرد والسأم الا هذا التلف وتلك المرارة. يقول احد ابطال مورافيا في «المراهقان» وكان من الممكن ان يقوله أي واحد منا بدون تحرج:

«مهما حاولنا ان نجعل من حياتنا مليئة خصبة، فلا بد من ان تجيء علينا لحظات نستشعر فيها العوز والخواء، وبالتالي السأم والملال. واذا كان من شأن الفعل الذي يتحقق في الآن ان ينسينا الزمان، فان من شأن الملل ان يزيد من حدة شعورنا بالزمان».

والسأم على الرغم من مورافيا، مقترن بالتمرد، ان لم يكن التمرد يفضي الى السأم. هناك اناس يسعون سعياً جهيداً في سبيل تحقيق بعض الغايات، فاذا ما توصلوا يوماً الى بلوغ اهدافهم، بدت لهم نوافل وهوامش لا تستحق ادنى اكتراث، وهكذا ينوسون بين الجزع وخيبة الامل مع جزع على المستقبل الذي لم يتحقق بعد، وخيبة امل لتفاهته السعي بعد تحققه. انهم يعشقون ظلمات الرغبة ولكنهم يكرهون انوار التملك، او هم على حد تعبير باسكال، لا ينشدون الاشياء، وانما البحث عن الاشياء «٥».

في زمن غير هذا الزمان، ومناخات غير هذه المناخات صرخ فيلسوف قد يكون فاشياً زنيماً هو نيتشه، «ألسنا على عتبة عصر ينبغي أن نسميه عصر ما بعد الاخلاق؟» تساؤل مثقل بالحرج والهم طرح في مثل الاشراق الصوفي، فكان فيه كشط للقشرة الخارجية عن مأساة عصر بكامله، الا ان نيتشه كان اقرب الى المدعي العام الذي يتلو قرار الاتهام منه الى الممثل الذي يؤدي دوره على مسرح التفكير المعاصر.

وفي زمن لاحق، ومناخ مغاير وقف اندريه جيد في «أغذيته الارضية» يعبر عن فرحة الخلاص من الوصاية في نشوة

---

(٥) المصدر السابق ص ١١٤.

وحبور « يا وصايا الله لقد أنهكت نفسي مرضاً ، وأقمت جدراناً حول المياه الوحيدة التي تروي غليلي ! » ولكن الغبطة العارمة التي دفعتها الاغذية الارضية سرعان ما تسلم نفسها الى بحران قلق ، فكان الانسان بعد أن تخلص من القيم المتوارثة اصابه الدوار. لقد ردد الفكر الغربي دون انقطاع « ان الله قد مات » واعطى لهذا القول كل طابعه التراجيدي ، ولكنه من حيث لا يدري ترك الباب مفتوحاً امام تساؤل ليس أقل تمزيقاً : « هل مات الانسان ايضاً ! » أنا لا أتعاطف لا مع نيتشه ، ولا مع اندريه جيد ، انهما يعبران عن حضارة بورجوازية اخذت تلاقي مصرعها ، وهذا لا يحزنني لا في قليل ولا في كثير ، ولكن ما يتراءى لي – وأحس هذا في شيء من الاحراج والوجل – ان طبيعتنا قد بدلت الترتيب البورجوازي : موت الله – موت الانسان ، في غير حذاقة فساهمت في امانة الانسان العربي قبل دفن الاله العربي ، وهكذا حرفت البخور امام الخرافة الكونية ، واستشرقت مأساة الانسان العربي دون ان تتستر على شعور بالشماتة ، معتمدة على فخين اثنين : فخ التكنولوجية المفرطة التي تدين الانسان قبلياً ، اذ ما دام أسير ما فطر عليه ، وفي عزلة تامة عن الطبيعة والآخرين ، فان تتابع حالاته الوجدانية لا تعكس الا طبيعة فاسدة من الاصل وفخ الاخلاقية المفرطة التي تشحن الانسان بالجدارة ، وتبرئه من عدم الاهلية ، ولكنها لا تنظر اليه الا على انه شخص يتحد بمجموعة من الامكانيات التي لا بد من أن تتساوى عند جميع البشر ، وما دام الجميع مطالبين بنفس الالتزامات ، فان عدم استجابة فرد دليل على انه يخون جوهره المعطى ، وتلك خطيئة يتحمل مسؤوليتها وحده ، واذن فان ما يختزنه الفرد العربي من يأس وسأم وسلبية ليس انعكاساً لظروف مادية ، وانما هو جوهر متبطن فيه (٦) .

هذا المقطع من رواية رومان غاري الاخيرة « خزانة الثياب الكبيرة » يطرح فضيحة المعنى الذي يلهث وراءه الانسان المعاصر ، وكان من الممكن ان يكون مقطعاً من رواية عربية معاصرة :

قال فيليب بنبرة تنم عن القرف :
– ينبغي أن نصفيهم جميعاً .
– من تقصد يا فيليب ؟
– الجيل القديم كله .
– ولكنني أحرص على أبي .
– هذه بلادة كتيمة ،
– أجل إنني أحبه
– انهم جميعاً أنانيون ، قذرون لا يفكرون فينا .

(٦) انظر مجلة الموقف الأدبي عدد حزيران ١٩٧١ . الطليعة في الأدب. د. غسان رفاعي.

ان هناك واقعاً تراجيدياً يكمن وراء هذا التفنن في رفض جيل بكامله ، وفي هذه المطاردة الدائمة للصدق، هي البحث عن وجود يتعرى من الروتينات اليومية والجوف من كل مضمون ، ان ما يسعى اليه المغامرون الجدد هو الارتباط بعمل كبير يسيطر عليهم ويخنقهم كحاجة عضوية :

يقول فيليب :

« حين ينسحب عملي مني ، فان ما يسيل مني هو الدم ! » .

لقد جف الطين الذي صنع منه وتصلب ، ولن يستطع أحد بعد الآن ان يوقظ فيه الموسيقي والشاعر والفيلسوف الذين ربما ما زالوا كامنين فيه . ان أكثر ما يخيفه هو الزمان. يقول في تفجع اسوان أسود:

« ان ما يرين على كاهلي هو موقفي كانسان ، أعني ان تدب في أوصالي الشيخوخة وان ينمو في داخلي كالسرطان، ذلك الشيء الفظيع الذي يسمونه الزمان، دون ان يكون في وسعي ان استرجع أي شيء مما كان » .

لقد أراد ، كديدان الخشب ، أن يبني سلامته على اسمنت يحبس عنه جميع منافذ النور ، وسعى الى أن يتكور في أمن بورجوازي أو في طقوس خانقة ضمن سور متواضع يقيه من الرياح والنجوم ، والمد والجزر ، ولكنه أحس بعجزه عن أن يحيل هذا الواقع الى فن يثير حماسته ، فلم يجد بداً من أن يحيل الفن الى واقع. «وهكذا أضحى يضحك بلا فرح ، ويبكي بلا حزن ، ويتألم بلا وجع ، وان تكلم لم يقل شيئاً . ما أشبهه بسيزيف الذي لا يمل من دفع صخرة الى قمة الجبل وان كان يعلم بأنها ستنحدر من تلقاء نفسها لتتدحرج في الوادي كما يعلم أن عليه أن يدفعها من جديد الى القمة مرة بعد مرة، بغير انقطاع وبغير أمل . ومن هنا يأتي شعوره بالعبث والمحال :

« انه احساس معتم عار من كل عزاء، ينتابنا ، في بعض الاحيان ، حين نتجرد من الوهم والتعود ونواجه لغز الحياة والموت بكل ما فيهما من غرابة وقسوة ونشاز، انه البؤس، والشيخوخة والصمت ، والليل الوحيد الطويل يقضيه الانسان الى جانب أم محبوبة مريضة ، ورحلات شاب وحيد بلا مال ولا هدف ، وأناس يتحركون كالظلال، ويتكلمون ويتعذبون ويكشفون في حركاتهم، وأصواتهم وعذابهم عن العدم في أنقى صوره ، انه شعور مفاجىء غير منتظر ، مجرد من كل عزاء،

قد يباغتنا عند منعطف شارع وقد يستولي علينا ، ونحن نباشر اكثر أعمالنا اليومية سخفاً »[٧] .

واذا كان الاحساس بالعبث هو هزيمة واستسلام ، فان فيليب نموذج الشاب المعاصر في كل مكان يتقبل بارتياح هذه الهزيمة الظاهرة من أجل النصر الحقيقي الذي تجهلوه ، لقد ماتت جولييت ولكنها قبل موتها أبانت لنا مقدار عظمة الحب ولمعان نوره ، وقبل أن يغمد عطيل الخنجر في أحشائه كشف لنا عن عظمة الروح التي تجعل موته شيئاً هيناً ، ولو أنه مات في اللحظة التي ضرب فيها ضربته ، وهو ما يزال يرى العالم كله مظلماً كما رآه قبل ان تكشفت له براءة ديدمونة ، لظل العالم عنده على الأقل ، مقيتاً ملعوناً لكن شكسبير أبقاه حياً الى أن عرف خطأه ، فلم يمت يائساً بل راضياً بالجانب الحزن من الحياة .

في رواية مراجعة للفيلسوف الدانماركي كيركوغورد هذا المقطع .

« يغرس الواحد منا اصبعه في التربة ، فيعرف الارض التي ينتمي اليها ، من الرائحة التي يشمها ، وأغرس أنا اصبعي في الوجود فينم عبيره عن اللاشيء « أين أنا ، من أنا » .

وبعد حزيران غرسنا أصابعنا في وجودنا وشممناها بعضنا أشاح بوجهه قرفاً وسأماً ، وانتحب ، وبعضنا جعر في طفولة وأخذ يقضم اصبعه ، وبعضاً التفت الى المرأة التي كانت تقبع الى جانبه ودفن وجهه بين ركبتيها وتمتم :

ما الذي بقي إلا ثغرك ونهداك وركبتاك ؟

قرفنا موقف سياسي

مصيرنا موقف سياسي

ودفننا الوجه بين الركبتين موقف سياسي .

وابان هذا كله لم ننظر الى وجوهنا في المرآة خوفاً من الفضيحة وتجنباً للمجابهة .

* * *

كان بابوف يقول :

« لقد عودنا جلادونا عادات سيئة » .

وكان يعرف بحسه السليم أن أخطاء الضحايا لا تفسر بطبيعة فاسدة ، أو بارادة خبيثة ، وانما تفسر بمضطهديهم ، يقول المستعمرون : « الفقراء والمستعمرون قذرون » . والواقع انهم ينظفون حالما تبنى لهم مساكن نظيفة . الكسل ، الجهالة ، الغباء ، الخطأ ، جميع ما يصادف عند المضطهدين من تشويه يعكس الحدود الموضوعية للوضع الذي فرض عليهم ، ولا مجال للافلات من هذه الحدود أي للتحرر الا بإزالة النظام المستغل

---

(٧) كامو – الدكتور عبد الغفار مكاوي ص ٤٣ .

واذن ليس هناك فرص شخصية للحرية .

* * *

ان الدراما العربية المعاصرة ، بما فيها من احراج ووحشة قد فرضت على الكتاب ان ينتقلوا من جاع نفايات الى تجار فضائح، بعد أن الزمتهم الى التسكع العقلي العابث ، والتمسك بشيء من النبالة في مجتمع يسيطر عليه الابالسة . ان هناك تزيفاً مفجعاً من التيارات يستجرنا الى متاهات لا تخلو من امتاع ومؤالسة بحجة تقديم صورة عن انسان عربي كشط عنه كل زيف وديكور ، وضمن هذا التزيف حول الانسان العربي الذي مسخ الى صرصار عند كافكا ، والى مخلوق غارق في صندوق قمامة كما عند بيكيت ، حول الى بطل عدمي . والحقيقة ان ما تسعى اليه هذه الواجهات الفكرية المضاءة بالنيون هو عرض انسان أفقد حتى البطولة الاغريقية التراجيدية في مواجهة الأقدار ، وحرم من الهزيمة المشرفة كتلك التي حاقت بدون كيخوتة ، وهاملت وحصر بين حجري الرحادون أمل في الفرار من المصير المحتوم، لقد ارغم الفرد العربي على طرح السؤال التالي على نفسه « كيف اعطي لوجودي معنى؟ وحينئذ يستطيع ان يقهر الفراغ الداخلي بسبب وجوده في عالم من الفتيش اخلد الى نوع من السكر الدائم ، تماماً كمدمن الافيون الذي لا يرى من مخرج الا بزيادة الحقن التي يزرق نفسه بها ، في حين ان المشكلة الحقيقية هي في اعادة تنظيم الحياة بحيث لا يعود بحاجة الى الخدر الذي يتناوله. ان فقدان كل احتكاك بالحياة العامة وتشيؤ العمل ، وانفصال الفرد عن الآخر، وهي نتائج معروفة للتقسيم الرأسمالي للعمل هي التي اوحت بهذه الحاجة الى السكر الدائم ، ما دام المجتمع الذي ينمو فيه الفرد يتصف بالضرورة بالاستلاب واللاانسانية والفتشية . ان الموقف الثوري تجاه اسس المجتمع بالذات يستطيع وحده ان يقدم رؤية اجتماعية واضحة للواقع ، اما الهرب نحو الداخلية فلا يمكن ان يؤدي الا الى مأزق تراجيدي كوميدي (٨) .

* * *

في بدء الحديث حذرت بانني لن اعيد للميتافيزقيا لحمها الطري الوردي ، فالمخاضة الدموية التي تتشبث بنا لا تسمح لنا بمثل هذا الترف ، ولكن نتفاً من هذا اللحم الطري الوردي قد طفت على السطح بالرغم مني، وأنا لست نادماً ، فليس هناك تعارض بين الدوار الميتافيزيقي والاحراج السياسي خصوصاً في عصرنا ، وقد يكون من المفيد أن نلقي شيئاً من الضوء على الاحراجات التالية التي تشكل جوهر الأزمة.

الازمة هي قبل كل شيء « انقطاع وانفصال عن حالة سوية اومألوفة اومستمرة، ومن شأن هذا الانقطاع ان يجلب اضطراباً او ألماً لان المألوف بطبيعته مريح ، ولأن السوي بطبيعته صحي ؛ وبهذا المعنى نتحدث عن المرض بوصفه ازمة . غير اننا اذا انتقلنا من المجال الجسمي الى مجال الفكر ، والفكر السياسي بصورة خاصة . وجدنا ان الأزمة

(٨) انظر الماركسية والوجودية ـ جورج لوكاتش ص ٥٢ .

هي التي تصبح اقرب الى معنى الصحة . الخروج عن المألوف في هذا المجال يظل يجلب الاضطراب والقلق، ولكنه لا يعبر بأي معنى من المعاني عن المرض بل ان ازمات العقل هي في معظم الاحيان دليل حيويته وفاعليته ونشاطه . ومن السهل تعليل هذا الاختلاف في معنى الازمة بين المجالين: ذلك أن الجسم بطبيعته يخضع لقوانين ثابتة، اومظهر الصحة فيه هو احتفاظه بقدرته على اداء وظائفه المحددة التي لا تتغير الا في اضيق الحدود، اما العقل والعقل السياسي بخاصة، فان صحته في تغيره، وفي انتقاله على الدوام الى مواقع جديدة ؛ واي تصور للعقل من خلال فكرة الثبات او فكرة الوظائف المحددة التي لا تتغير هو الى المرضى أقرب (٩) . من هذا المنظور الى مفهوم الأزمة يمكن ان يقال بان الفكر السياسي في الوطن العربي مستلب او مغترب، وأسباب هذا الاستلاب في رأيي . ثلاثة :

● مستلب لانه مستهلك في الانفعال ، ومستوعب في الانية المباشرة ، الاحداث تفجأ الفكر السياسي فتحرضه وتفوره وتبتز منه ردود افعال ساخنة اعتباطية ، ولا تعافه الا حينما يشبع ويصبح تابعاً لا محركاً، كان ماوتسي تونغ يقول « الفكر الثوري كمياه البحر يغمر الثوريين» ولكن الاحداث، فيما نشاهده وتعانيه هي مياه البحر عندنا ، تغمرنا ، وكثيراً ما نغرق فيها ، دور الفكر السياسي ان يحذر قبل الحدث . أن يتفاعل اثناء الحدث، ان يتعظ بعد الحدث، ولكن الفكر السياسي عندنا يسهو قبل الحدث يتحامق اثناء الحدث ويلطم بعد الحدث، لا بد من ان يشحن الفكر السياسي بجرعات من الانفعال لتنشيطه وتأجيجه وزجه ، ولكن ما يحدث هو ان الانفعال، وهو الاساس عندنا يشحن بقطرات من الفكر لتبرير عجزه وتناقضه وتهوره . المفروض في الانفعال ان يكون تمهيداً للفعل يضمن نفوذه واستمراره وتوصله الى الهدف المرسوم ولكن الانفعال عندنا بديل عن الفعل، يضمن الغاءه ، وتأجيله ، او تزويره ، لكان الانفعال هو كاريكاتور الفعل ، فيه كل خصال الفعل ، ولكن على اعتبار ماسيكون لا على اعتبار ما كان.

● ومستلب لانه مضيّع في السلطة. اذا كان التقابل بين الفعل والانفعال ينصب على المضمون ، فان التقابل بين العقل والسلطة ينصب على النهج . في حالة اتباع السلطة يكون التفكير خاضعاً لمصدر يعلو عليه او يقبل احكامه بلا مناقشة ، على حين ان التفكير المرتكز على العقل يعتمد على الموارد الانسانية وحدها ، ويؤمن بان كل مايصدر هو نتيجة مجهود الانسان الخاصة ، يسري عليه كل ما يسري على الانسان ذاته ، من قابلية التطور ، التعديل والتلميح ، وبينما يؤدي اتباع منهج الخضوع للسلطة الى التحجر

(٩) انظر أزمة العقل ـ د. فؤاد زكريا ـ مجلة الفكر المعاصر عدد آذار ١٩٧٠ .

والجمود والتعفن ، فان الارتكاز على العقل يعني المرونة والتفتح واتساع الافق . وقد اعتاد الفكر السياسي عندنا العطالة حتى بات يتخوف من زوالها ، انه يطالب بحذاء صيني يقبع في داخله لا بتهوية طازجة تفجره ، وتطلق قواه، وحينما تمنحه السلطة اكثر من حذاء صيني ، يعربد ويستجدي المزيد من القيود والكوابح ، ان الفكر السياسي يستخدم النظافة للوصول الى السلطة، وحينما يتمركز في السلطة يستخدم الفجور للبقاء فيها ، الفصاحة السياسية نشيطة وخصبة ما دامت خارج الحكم ، وتنقلب الى فظة وعقيمة حينما تضطر الى ان تصبح جهاز قمع. المفروض في الفكر السياسي ان يستوعب السلطة ، ان يراقبها ان يقومها ، ولكن ما يحدث ان السلطة تستوعب الفكر السياسي، فتفرض عليه المراقبة ، وطرز التقويم .

● ومستلب لانه مضيع في الاسطورة ، لا الاسطورة كتهويمة شاعرية شفافة ، او كنزهة عجلى تربح ولا تخسر وانما الاسطورة كموقف ، كشر عقلي او مرض روحي . ان الشقاق المحتدم بين برودة العقل واغراء الواحات الليِّنة السهلة ينتهي دوما بالخضوع لهشاشة الاسطورة، والاسوار الفاشمة المعتمة التي نرتطم بها في كل مرة نحاول فيها ان نبحث عن الوحدة والوضوح في عالم يسوده الاضطراب والظلام، سرعان ما تسلمنا الى الحلول الاسطورية الخرافية، ان الاسطورة السياسية هي ايحاءات حركية لأحداث فكرية ، او مجموعة من المشاعر والمدركات المستقلة بنفسها لا ينتظمها نسق فكري محدد، وبين كل عبارة وعبارة هوة من الصمت او التواطؤ او الخيانة . وازاء الاسطورة نحس بغربتنا وبراءتنا ، لكنه احساس يختلط فيه السخط والخوف والرثاء .

ان الفكر السياسي الناصع قوة تنتصب في مقابل التسيب الانفعالي ، وفي مقابل السلطة الهوجاء ، وفي مقابل الاسطورة الهشة ، انه لايتبلور ولايتجوهر ،ولايصفو الا بتحرره واستقلاله ، وما دام مندغماً في الانفعال ، والسلطة والاسطورة ، فهو فكر مستلب بالضرورة ، ويعيش أزمة ممزقة. قد يقال بأن الفكر السياسي متأزم في كل مكان .

واذن ليس تأزمه عندنا حالة متفردة ، ولاخروجاً عن المألوف .

هذا صحيح ، مع فارق :

«الأزمة هناك هي أزمة ما بعد العقل ، والأزمة هنا هي أزمة ماقبل العقل . لقد تجاوزوا هناك نطاق التفكير العقلي التقليدي بعد أن تشبعوا بالعلم والمنطق ، وطفقوا يتطلعون الى عقل يتجاوز نطاق العقل الذي ألفوه ، وهنا مازال العقل يعمل جاهداً من أجل استكشاف ذاته ، وتحقيق أبسط مطالبه الضرورية والفرق واضح بين أزمة عقل

تنجم عن رغبة العقل في تجاوز نفسه ، وأزمة عقل تنجم عن هروب العقل من نفسه، وعجزه عن تحقيق مطالبه ، وارتمائه بين أحضان القوى التي تحكم عليه بالقصور الأبدي»(١٠).

ان الباعث الى ظهور أزمة العقل الغربي هي الرغبة في اعطاء العقل مزيداً من الحرية، وفي مجال كهذا يكون للحرية معنى مزدوج: رفض القديم من جهة ، وخلق الجديد من جهة ثانية . العقل هنا يسعى الى أن تكون له حرية حتى بازاء مبادئه الأساسية . وبديهياته المطلقة ،وازاء كل نوع من أنواع الالزام والضرورة،وهو بهذا يحارب كل محاولة لتقليص الانسان الى مجرد جزء من الطبيعة، الى مجرد سلبية منفعلة لا فاعلة ، وفي مقابل ذلك يمر العقل عندنا والعقل السياسي بخاصة بازمة ليس لها من سبب سوى الرغبة في تبديد حرية العقل ، وتضييق الخناق عليه: الفكر السياسي يعاني من ضغوط تريد تعطيله أو الغاءه زاعمة أنها تفعل ذلك لحساب سلطة دينية تعرف كل شيء ، أو لحساب سلطة سياسية تزعم أنها قادرة على أن تدير للناس أمورهم ، وعلى أن تفكر بدلا منهم ، وحين يستمر تعطيل العقل زمناً طويلاً يعتاد الناس الغاء عقولهم ، ولايجدون أية غرابة في أن تطلب إليهم اليوم ان يتخذوا موقفاً مناقضاً لما كان يطلب إليهم بالأمس. بل أن الاعتداء على قانون التناقض ذاته لا يعدو أمراً مستغرباً . وحين يقترن الصدأ العقلي بعامل الخوف من التفكير الحر ، فان العقول تفقد القدرة على ممارسة فاعليتها حتى حين تزول الاسباب التي تدعو الى الخوف والهلع(١١) .
ومثل هذا الصدأ العقلي يتجلى في ثلاثة أعراض :

أولها : اتساع المستوى التاريخي.

وثانيها : مأساة الطفل المفقود .

وثالثها : الغثائة المتعسفة .

العرض الاول، اتساع المستوى التاريخي، ان القول بأن للجميع حقوقاً سياسية متساوية لم يكن أكثر من تهويمة تتاوج في أذهان قلة مختارة من الناس ، في حين بقيت الجماهير حتى في بدء القرن العشرين، بالرغم من تحمسها وتفاؤلها ، بعيدة عن ممارستها حقوقها ، كان الشعب ،وهذا ما كان يطلق على الجماهير يسمع بأنه سيد نفسه ، ولكنه لم يكن يمارس هذه السيادة ، ولايؤمن بها.على أن هذه السيادة ، سيادة الفرد العادي غير الموهوب أصبحت اليوم حقيقة واقعة ،لافي التشريع الدستوري ، وانما في أعماق كل فرد ، مهما كانت اتقاءاته.ومعنى هذا أن سيادة الانسان بصفته النوعية قدتجاوزت الشرعية الدستورية ليصبح حالة سيكولوجية ومعناه أيضاً أن المستوى التاريخي قدارتفع ، أي أن في جندي اليوم شيئاً من القائد. ولكن ارتفاع المستوى التاريخي قد فهم عندنا بشكل مقلوب، وعوضاً عن أن يرتفع الجندي الى مستوى

(١٠) نفس المصدر .

(١١) نفس المصدر .

القائد ، انخفض القائد الى مستوى الجندي . المساواة لاتعني تفشي الحماقة على أوسع نطاق ، وانما اتاحة فرص متكافئة للجميع كيما يرقوا الى الحكمة الجادة ، والديمقراطية لاتفهم على أنها هبوط بالحصافة الى مستوى البلادة ، وانما على أنها صعود بالبلادة الى مستوى الحصافة .

العرض الثاني ، مأساة الطفل المفسود :

لم يمر زمن استطاع فيه الانسان العادي أن يحل مشاكله بمثل اليسر الذي أتيح له في هذا الزمان . ما كان يعتبر هبة من هبات الحظ والقدر أصبح اليوم حقاً مشروعاً لايستدعي الشكر ، وانما المطالبة والالحاف وبدت الحياة ، حتى في أدنى مظاهرها وكأنها مجردة من كل قيد وقالب ، على خلاف الحياة في العصور السابقة حيث كان الوجود عبئاً ثقيلا ، وتراكماً من الحواجز والحجب التي لايجوز اجتيازها ، وانما التكيف معها ، أي القنوع بالخير الضيق الذي تحدده للناس جميعاً . لم يعد الانسان العادي يجد أمامه أي عائق اجتماعي ، لا امتيازات ولا حواجز ، ولا عقبات ولا كوابح ، وانما حلقات متصلة من التسيب والانفتاح . ثم ان المناخات التي تحيط بهذا الانسان الجديد ، لاتنظره الى أن يخضع ، ان يطيع ان يتقبل ، بل أنها على العكس ، تدفعه ، تحرضه ، تنمي فيه النزعات الثورية ومن الطبيعي أن يميل مثل هذا الانسان العادي الى الاعتقاد بأن كل شيء مباح في هذا العالم الساحر ، وأن الاستباحة أمر طبيعي ومألوف ، وهذا ما يشجعه على تناسي الجهود التي بذلت في الماضي لجعل هذا العالم في الصورة التي هو عليها الآن . ان الانسان الذي يترعرع في هذه المناخات يتصف بصفتين سيكولوجيتين : هما الاتساع المتزايد لرغباته الحيوية ، وبالتالي لشخصيته ، ثم نكران الجميل تجاه كل من ساعده على تحرير رغباته . وهاتان هما صفتا الطفل المفسود . ووجه المأساة في هذا كله أنه حينما تحدث مجاعة في بلد ما تهجم الجماهير الجائعة فتحطم المخابز انتقاماً لجوعها ، تماماً كما يفعل جيل غاضب اذ يهجم على التراث الحضاري ، فيعمل فيه تحطيماً وتمزيقاً .

كان الوجدان التقليدي يهتف : « ان تحيا معناه ان تشعر بأنك محدد وعليك اذن ان تنسجم مع تلك الحدود .. ان تتكيف معها . إلا أن الوجدان المعاصر يصرخ في ثورة « ان تحيا معناه ان تتخلص من كل قيد ، وبالتالي ان تترك نفسك على سجيتها » . واذا ترجم هذا القول بصورة عملية كان معناه ، « لا شيء مستحيل لا شيء محرم ولا أحد اكثر تفوقاً من الآخر » . ان الانسان المعاصر يعود نفسه على الاستغناء عن كل سلطة خارج سلطة نفسه . انه يؤمن بأن كل ما يصدر عنه ولو في عفوية ، هو جيد ومباح . وبما أن المناخات المحيطة بهذا الانسان لا تدفعه الى ان يتخلص من

هذا الوهم ، فهو يتمادى في تمرده ، معتقداً في سذاجة لا يحسد عليها ، بأنه سيد نفسه .

في كل القصص التي تروى عن الآبقين ، يعود الطفل المفقود ، بعد ان يمل من طيشه وتبوره وتزقه فيرتمي على صدر امه طالباً نتفاً من الحنان ولكن اطفالنا الآبقين قتلوا امهاتهم في مسيرة تزقهم ، وما عاد لهم صدر ينتحبون عليه . انهم مطالبون من حيث لايريدون ولايقدرون بأن يشيدوا امبراطورية من حطام تطلعاتهم ، وهذا ما استجروا الى فعله ، وليتهم ما فعلوا !

العرض الثالث ، الغثاثة المتعسفة : ان تفتح الحياة أمام الانسان المعاصر قد دفعه الى ان ينطوي على نفسه ، وليس في هذا أي تناقض . ان الفرد الذي يستجدي ثقافته من الجماهير الغفل يجد نفسه منقفلاً على مجموعة من الآراء ، فيقرر بأن هذا القدر كاف وبالتالي يحق له ان يعتبر نفسه كامل الثقافة ، وفي اكتشافه بأن لا حاجة الى الاستعانة بما هو خارج عنه ، يستقر نهائياً ضمن اثاثه العقلي الهزيل .

ان السمة المميزة لعصرنا هي ليست في كون الغث يعتقد بأنه دسم عميق ، وانما في مطالبة الغث بحقه في ان يكون غثاً ، أو بمعنى آخر ، اصبحت الغثاثة من الحقوق المشروعة . وهذا شيء لم يكن مقبولاً ولا معروفاً في السابق . كانت للغثاثة معتقدات، تقاليد ، تجارب ، حكم ، عادات ، ولكنها لم تحاول ان تكون مذهباً فيما ينبغي ان تكون عليه الامور في المجتمع والسياسة والأدب .

وبديهي ان الغثاثة لا يمكن ان تسمى تعميم الثقافة . كلا اذ لا بد لمن يود ان يكون صاحب فكرة من ان يحضر نفسه لمحبة الحقيقة والكفاح في سبيلها وعليه بالتالي ان يقبل شروط هذا العبء ، فلا معنى للحديث من الافكار اذا لم يكن المؤمن بها مستعداً لقبول سلطة توجهها وتنظمها ، لقد ظهر للمرة الاولى طراز من الناس لا يريد أن يناقش ما يؤمن به ولا يهمه ان يكون على حق أو على صواب ، وانما يهمه ان يظهر بأنه عازم على ان يفرض آراءه ، فهو لا يكافح في سبيل الحق ، وانما في سبيل ما يراه انه الحق . ان يكون للانسان معتقدات معناه الاعتراف بسلطة عقل يبدع هذه المعتقدات، معناه قبول المناقشة الحرة الصادقة . ان رفض الحوار معناه رفض الاسس التي تقوم عليها الحضارة الحديثة ، معناه الرجوع الى البربرية . ان الحوار ، او الديالوج هو العلاقة الاصيلة في حياة الانسان مع غيره ، وهي اساس وجوده كحيوان اجتماعي . وفي هذه العلاقة التي تتجسد في الحديث الحر بين انسان وانسان تقف الأنا حرة في مواجهة الانت ، في علاقةمتبادلة، بعيدة عن ارادة السيطرة او المنفعة ، مجردة عن المبدأ الذي يتسلط عليها ، أو يتحكم في سيرها ، وكل من يقف في صف

الديالوج بين الناس ويبذل جهده لاحيائه وابقائه انما يقف في الوقت نفسه في صف الحياة ،ويلزم نفسه بمكافحة العبودية والرعب والكذب. ان الدولة التي تقوم على المونولوج تضع الانتاج موضع الابداع الحي الخلاق ، وبطاقة التموين مكان الخبز ، والنظرية المتخشبة محل الصداقة والحب ، والتجريد المتعالي مكان العواطف الدافئة ، وشعار نحن سوف نوجد في المستقبل مكان شعار « نحن موجدون » ، والاوامر مكان الحوار. وغني عن البيان ان المثالية القائمة على الديالوج هي الجهد،الامتياز ،العبور مما هو كائن الى ما يجب ان يكون ، ويقابلها الموت ، الحياة التي تبقى حبيسة نفسها ، وكأنه محكوم عليها بالجمود الأبدي الى أن يدفعها بشيء من الخارج الى التحرك .

كان المفروض في النكسة ان تكشط الغشاوة عن مظاهر حياتنا ..

ان تستبدل الاثاث العقلي المزيل بأثاث انيق متين .

أن تنقب واجهات المونولوج الحديدية .

أن تزيل التخشب والتجريد المتعالي.

ولكن النكسة عمقت الغشاوة

وساعدت في تدني الاثاث العقلي .

وعمقت واجهات المونولوج ،

وفهرست التخشب والتجريد ،

في رواية «سقطة» لكامو حديث عن محام ناجح مولود في باريس ، راض عن نفسه وعن العالم ، مغتبط بفضائله الزائفة ، سعيد بتمثيل دور الانسان الطيب الشاعر بواجبه. ظل يعيش هذه الحياة الراضية المنافقة لا يعرف نفسه ولا يحاول ان يعرفها حتى اتت تلك الليلة الحاسمة التي فجرت كل شيء : كان يعبر على احد جسور نهر السين . فاذا به يسمع صرخة مكتومة لامرأة شابة مجهولة نحيلة متشحة بالسواد كان قد رآها منذ قليل مائلة بجسدها على سور الجسر . سمع صوت شيء يرتطم بالماء وتناهت اليه استغاثة فتوقف عن السير ،وتردد، ولم تواته الشجاعة ليحاول انقاذها. يقول « رحت انصت وأنا جامد في موضعي . ثم ابتعدت في خطوات مترددة والمطر يتساقط علي ، ولم أخبر أحداً »(١٢) ولقد سمعنا كلنا وطننا وهو يسقط وفعلنا فعلة المحامي ،ابتعدنا في خطوات مترددة ولم نخبر أحداً ... »

* * *

وقد انعكس هذا الاستلاب السياسي في مظاهره الثلاثة على جزئيات حياتنا كلها :

هناك انفصال بيننا وبين حاجاتنا الطبيعية . نحن نحصل على الاشياء لأننا نملك المال الذي نشتريها به ،لا لأننا نحس بالحاجة اليها ، وقد ألفنا هذه الطريقة حتى حسبناها

(١٢) انظر السقطة ـ البير كامو . ص ٣٢ .

طبيعية ، وليست هناك علاقة بين ما اشتريه وبين احتياجاتي العقلية ، تكفينا الملكية التي ليس من ورائها أي نفع ، ما فائدة أدوات المائدة الثمينة أو الاواني البلورية التي لا نستخدمها خشية انكسارها ، والبيت الضخم الذي يحوي غرفاً كثيرة لا نسكنها، والسيارات الفائضة عن الحاجة ، ان هذا الحشد من الأدوات والاشياء له فائدة مظهرية فوق فائدته الحقيقية ، انه يضفي على صاحبه نوعاً من البريق الاجتماعي الذي يضخمه في عين نفسه . وهذا الفصل بين ما نستهلكه من أشياء وما تحس نفوسنا فعلاً بالحاجة اليه لا نحسه في جميع السلع، لكننا نحسه في طريقة استخدامنا لأوقات الفراغ ، اذا كان الانسان يعمل دون اتصال حقيقي بما يعمل ، واذا كان يشتري السلع ويستهلكها دون أن تكون به حاجة حقيقية انسانية اليها ، فكيف يتسنى له أن يستخدم أوقات فراغه بطريقة ايجابية لها معنى ، انه يقف موقف المستهلك السلبي .

* * *

هذا هو الجانب السلبي من التحجر أو الصدأ العقلي ، وان له لجوانب ايجابية ووفاء يقتضينا ان نتحدث عنها ،

العرض الاول هو التمرد ،

العرض الثاني هي القدرة على المقاومة

والعرض الثالث هو الجنوح نحو المغامرة .

في عصرنا هذا لم يعد التمرد في رأي كامو، هو تمرد العبد على سيده ، وتمرد الفقير على الغني وانما أصبح تمرداً ميتافيزيقياً أي تمرد الانسان على وضعه ، وموقفه الانساني ذاته. التمرد الميتافيزيقي هو احتجاج على أوضاع الانسان وعلاقته بالكون وهو تأكيد لفردانية الانسان وأنكار للاخلاقية ، وهو سعي الى تأكيد الذات ازاء عوامل اليأس ومظاهر الموت ، وهذا التمرد الميتافيزيقي مشجع على الجريمة أي على مظاهر القسوة والتنكيل والقتل التي يحفل بها عصرنا الحاضر ، ثم أن كل تمرد ينتهي الى ضده، وذلك عندما يتحول التمرد الى ثورة سياسية تدعم سلطة الدولة وقوتها ، وعلى حين أن التمرد هو في حقيقته موقف ذهني أو عقلي فحسب ، فان الثورة انما هي تطبيق سلبي لمفاهيم التمرد ، وهو تطبيق ينتهي في رأيه حتى الى عكس الغاية الأصلية للتمرد ، أي الى تقييد الحرية بدلاً من توسيعها (١٣) .

وعلى أساس هذا الفهم لطبيعة الثورة في علاقتها بالتمرد الأصيل الذي ينبعث عنه يحكم كامو على الثورات السياسية التي عرفها الغرب في القرنين الماضيين. ان الثورة الفرنسية عندما قتلت الملك كانت في وقائع الامر قضاء على الآلهة وتحريراً للانسان من ربقتها. لقد قضت على فكرة الملك أي على رمز السلطة الآلهية. وهكذا لا ينظر كامو الى هذه الثورة

(١٣) ـ البير كامو ـ عبد الغفور مكاوي ص ١٦٥ .

الحاكمة الا من خلال هذا المنظار الداكن ويتجاهل أبعادها الاجتماعية الهائلة . ان لويس السادس عشر ، في الواقع لم يكن أول ملك قتل، ولكنه كان أول ملك تقتله الجماهير والثورة ذاتها لم تكن اول محاولة لتغيير نظام الحكم بالقوة ولكنها كانت أول محاولة ناجحة قامت بها جموع شعب مضطهد جائع للاستيلاء على السلطة . على ان كامو لا يكتفي بذلك في حكمه على الثورة الفرنسية ، انه ينظر الى قتل الملك على انه رمز الجريمة فهو في رأيه دليل على التطرف الذي يصيب الانسان عندما تتحول روح التمرد فيه من حالة ذهنية الى ثورة سياسية . ان القضاء على رمز السلطة الالهية ، وبالتالي التحرر من قيود الدين ايذان ببدء تحول ضخم، ففي العصور الدينية يسود معنى الازلية ويتضاءل تأثير التاريخ والزمانية ، واذن فقد كان مقتل الملك ، وهو رمز السلطة الألهية -- ايذاناً باستهلاك عهد جديد ، اختفت فيه فكرة الازلية . وتلاحمت فيه فكرة التاريخ ، وفي ظل سيطرة التاريخ هذه استبيحت الجريمة، وانتهى عهد المسالمة . وقد اتخذت سيطرة التاريخ شكلين، ادى كل منهما الى نوع مختلف من الجريمة، فالتاريخ اما ان ينظر اليه على انه قوة عاقلة او على انه قوة لا عاقلة في الحالة الاولى ادى التاريخ الى الثورة الشيوعية وفي الثانية الى النازية، وسواء النظرة الى التاريخ على انه يستهدف غاية احكم وضعها ويسير بقوانين عقلية صارمة نحو هدف محتوم او نظرنا اليه على انه قوة لا عاقلة تستهدف الفعل بلا معنى او غاية فنحن في الحالين واقعون في قبضة الارهاب. التاريخ المعقول يفرض علينا ارهاب الغاية التي يسعى الى تحقيقها بأي ثمن ، والتاريخ اللامعقول من حيث هو فعل محض ، أشبه بجسم ضخم لا رأس له، وفيه يتشوه كل شيء طالما أنه يطلق طاقاتنا الكامنة التي تسير في طريق أهوج لا مكان فيه للمبادىء او القيم . ان سيطرة التاريخ تعني الوقوع في قبضة الارهاب ، سواء أكان هذا الارهاب عقلياً منظماً مخططاً أم كان لا عقلياً متخبطاً اهوج (١٤).

ولقد تمرد الانسان العربي تمرداً ميتافيزيقياً شمل وضعه وموقفه فأنكر فردانيته واخلاقيته ، ولكنه لم يؤكد ذاته ازاء عوامل اليأس ، ومظاهر الموت . لقد شجعه تمرده الميتافيزيقي هذا على تبني القوة والتنكيل والعنف ، ولكنه لم يتحول الى ثورة سياسية شاملة ، لقد قتلنا بعض الملوك واستبحنا طقوس الازلية ، وكان المفروض ان يدخلنا القتل الى عهد سيطرة التاريخ ، ولكن ما غنمنا الا تحقيق الفصام التام بيننا وبين التاريخ والمعاصرة. الدخول في سيطرة التاريخ اللامعقول يعني وحدة الوجود العربي، وما زال هذا الوجود مشتتاً مضيعاً ، وهو يزداد تشتتاً وضياعاً . والدخول في سيطرة

(١٤) ـ الثورة والتحرر عند كامو ـ فؤاد زكريا ـ الفكر المعاصر تشرين الاول ١٩٧١ .

التاريخ المعقول يعني العلمانية والتقنية ، وما زلنا أبعد ما نكون عن العلمانية والتقنية . كان روزنبرغ ساحر التاريخ اللامعقول يقول : « الامم سمفونية من التراب والدم » ولقد فرطنا بترابنا ،وسفكنا دمنا لترسيخ هذا التفريط ، وكان ماركس ساحر التاريخ المعقول يقول : « ليس المهم تفسير العالم ، وانما تبديله .. » ولقد عجزنا عن تغييره ، ولم نستطع تبديله .

والعرض الثاني : القدرة على المقاومة

قال ماثيو دولاروا في « وقف التنفيذ»

« هذه الحرية .. كم بحثت عنها ،كم كانت قريبة بالقدر الذي لم أكن قادراً معه على مشاهدتها على لمسها ، لم تكن هي إلا أنا . أنا حريتي ، فلماذا اصنع بذاتي ، ما عداني صانع بهذه الحرية كلها ، أنا حر للاشيء أنا محكوم علي بأن أكون حراً ، خارجاً ، خارجاً عن العالم ، خارجاً عن الماضي ، خارجاً عن ذاتي. حتى صرت في المنفى منفى الحرية (١٥)

ان مثل هذه الحرية لا تعفي من صفة اللامعقولية . انها عبثية المنشأ غير مسؤولة عن وجودها وليست في حاجة الى ما يفسرها او يدعم وجودها ، هي حرية شيطانية ، لا جذور تساندها ، ولا يحتمل ان تحمل اكثر مما هي عليه ، واذا كانت الحرية جوهر الانسان واذا كانت ايضاً ملاذه الوحيد أمام العدم والعبث . فان الانسان يستخدم حريته في موقف ما ، كتاب سارتر « جمهورية الصمت » دراسة تطبيقية لهذا التحليل المغالط الفكرة الرئيسية في الكتاب . أن

الوجود الكامل يخرج من العدم ، وان الانسان يحصل على كل شيء بعد أن يفقد كل شيء .وسارتر يعرض هذه الفكرة من خلال موقف الانسان الفرنسي ابان الاحتلال النازي لوطنه فلقد تكشف خلال هذا الموقف معنى جديد للبطولة « البطولة هي قدرة الانسان على ان يتحدى العدو ويعايشه في آن واحد . يتحقق هذا التحدي من خلال كلمة لا ، ذلك ان ميتافيزيقية الحرية والعدم ترى أن جوهر الحرية هو الرفض ، والنفي والاستبعاد ، وبطولة « اللا » في أنها تقال حين نفقد كل شيء وحين نعانق العدم ،وهي قالك أرقى حالات الرفض والنفي والاستبعاد .

وعندما ينظر بعمق الى قرار الرفض والنفي هذا نرى له أبعاداً ثلاثة : البعد الأول سياسي ويتمثل في كون الرفض محاولة للحصول على الاستقلال التام ، والبعد الثاني أخلاقي ويتمثل في اختيار الانسان لنفسه من خلال رفض المستغلين له ، والبعد الثالث ميتافيزيقي ويتمثل في ذلك الاتحاد بين الفرد والمجتمع رغم كل التنافر الموجود بينهما . لقد كانت تجربة النضال حسب ما يقول سارتر موقفاً عبثياً فريداً التقى فيه مطلقان متنافران : الحرية المطلقة والديكتاتورية العبثية :

---

(١٥) ـ سارتر ـ وقف التنفيذ ص٧٨ .

يقول بطل « جمهورية الصمت »

«بسبب هذه الظروف الفريدة صرنا نعيش في أرفع مستويات الحياة ، فقد كان التعذيب والقتل والأسر والمطاردة شيئاً معتاداً للغاية، ولم تكن أبداً أموراً عرضية أو طارئة. لقد كانت هي المنبع الحقيقي الذي انبثق فيه وجودنا الأصيل» «١٦».

كانت المقاومة ، مقاومة كل أنواع القهر والحصر والاستقلال قضية الانسان الذي فقد كل شيء في ظروف سيئة للغاية ، وهي ايضاً وبنفس الوقت قضية الانسان الذي يصر على أن يسترجع ما فقده بقرار الاختيار رغم كل الظروف السيئة .

المقاومة من هذا المنظور تعني أن تتحول القضية لا الى نسغ يجري في العروق والألياف، يكويها ، يدفقها ناراً تحرق، وتطهر، يعني التوصل الى موقف اللاعودة بكل فجاجته وطفولته ، بدون تدرج . ان التأرجح بين حدي الازدواج وشطري القطبية يفرغ المقاومة من نبالتها، ويجعل منها لكعاً حائراً أمام ميادين النضال ، وساحات المجابهة ، الذين ينوسون كالدراويش بين اما و أو ، اما تحرر الوطن أو الوداعة العائلية ، اما القتال أو مباهج العيش، اما الثورة أو الخدر البورجوازي ، هؤلاء مصابون بعصاب المقاومة ولا يحبون المقاومة . حين نكون على استعداد لفقدان كل شيء ، دون تفاخر ولا منة حينئذ نكون قادرين على الظفر بكل شيء ، التدرج بالفقدان، تحت ضغط الاتزان والحكمة لا بد من أن يؤدي الى التخلي عن الظفر ، والعرض الثالث ، الجنوح نحو المغامرة لقد ادخل في روع الجيل الجديد الخانق الساخط عن طريق الفرز الدؤوب المستمر أن انضمامه الى أية حركة تستهدف تبديل النظام القائم هو بفعل صراعات باطنية وعقد وصبوات أخلاقية ، لا بسبب لا شخصي كالجوع أو الخوف أو الغضب. لقد قيل له بأن العمل الجماعي يجرده من اناه فيلقيه في أحضان الوحدة . حينما كان جيد طفلاً كان يرمي بنفسه بين أحضان أمه صائحاً، أنا لست كالآخرين انا وهو بهذا يعبر عن الحضارة البورجوازية كلها، انها حضارة عزلة ووحدة ، وهي تعترف لنا بالحق في أن نكون في نظر انفسنا كل ما نريده من خلف الحياة الخاصة . ان المغامر ، وهو النموذج الذي يريد ان يقتدي به الشباب الخانقون لا يبحث عن الاتصال في الاخوة التي يترك فيها الانسان شيئاً من ذاته للآخرين ، بل في المجد الذي يوجد فيه الانسان بالنسبة للجميع دون أن يبتر شيئاً من ذاته انه انسان مشغول بجنازته القادمة، مشؤوم بالنسبة الى ذاته ، وبالنسبة الى الغير ، لا يجد للحياة طعماً إلا في بعض اللحظات الخارقة، المغامر يحلم بالجنازة الفخمة والتعمير الطويل في ذاكرة البشر ولابد من أن

(١٦) ـ جمهورية الصمت ـ سارتر ، ص ٣٤

يحارب من أجل ماكان في زمانه يحمل أضخم المعاني وأكبر الآمال . ان أبطال مالروهم دوماً غرباء في البلاد التي يقاتلون من أجلها . يهتف أحدهم :

«أنا لا أحب حتى الفقراء أولئك الذين سأقاتل من أجلهم بعد كل شيء اني أفضلهم لمجرد أنهم مغلوبون ، عمل المغامر يتأرجح من غير أنه يتوقف من أكثر أنواع الكرم جنوناً ، وأكثر أنواع الانتحار أنانية ، انه يتطلب ايماناً ويدمر كل ايمان ، المغامر يصبح مضللاً إذا آمن بما يفعله ، ودجالاً اذا لم يؤمن به . فينكمش على ارادته الهدامة ، ويبدو له النضال كله كوميديه كريهة . وعندما تبين له أنه سيموت من أجل لا شيء تأخذه الرغبة في أن يؤكد في الوقت نفسه بطلان كل مشروع . لقد التزم بالعمل ليفلت من الوحدة ، فاذا يجد نفسه وحيداً أكثر من أي وقت مضى ، هذا المتلاف الذي يفرط بنفسه من أجل اللذة ، سيكون دوماً غريباً عن الآخرين وسوف يعتبرونه دوماً مشبوهاً ، بالأصل ماذا يريد منهم؟ «الأخوة ، الرفقة ، الصداقة» ، هذا صحيح ، ولكن هذا يعني أن يطالبهم بأن يكونوا شهود موته»[١٧] . ان المغامر يريد الفشل الذي كان يرفضه ، ويرفض الانتصار الذي كان يتمناه .

* * *

ولقد تمردنا كأحسن ما يكون التمرد ،
وقاومنا كأعنف ما تكون المقاومة
وغامرنا كأحمق ما تكون المغامرة
خيل الينا أن التمرد ينجينا من المسؤولية
وأن المقاومة تخلصنا من عقدة الذنب
والمغامرة تحقق لنا الانتصار على اليأس ،
وها نحن مازلنا ضالعين بالمسؤولية
دابقين بعقدة الذنب ،
مخمورين باليأس ،

* * *

الأزمة الأليمة التي نحياها منذ أكثر من خمس سنوات هي حصيلة تجاوزات متراكمة ارتكبناها بسبب تأجيل المصارحة الى أجل غير مسمى والتأرجح بين التزمت العقائدي والمجاملة السياسية المائعة ،

وقد آن الأوان للخروج من موقف الصبر الذي يبلغ درجة الركود ، وموقف الثورية الذي يبلغ درجة التبذير غير المسؤول ، للتوصل الى موقف الالتزام الحي المتفتح على قساوة الحاضر وثراء المستقبل .

ألم أقل لكم أن الحكام اليوم لا يقتلون الفلاسفة بل يسخرون منهم ، ليس لأن القتل أصبح أسلوباً مرفوضاً ، بل لأنه لا جدوى من قتل الموتى . ولكن الموتى قد يوجعون بعض الأحيان ، وقد يكشفون عن الحكمة من كثرة اصرارهم على الحماقة ، وحينئذ هل يغير الحكام رأيهم فيجدون أن الفلاسفة يستحقون القتل ، وعن جدارة . هذا ما أتمناه ، ولكني لن أستدرج الحكام لتنفيذه .

(١٧) مواقف ٧ ـ جان بول سارتر ص ٢٢ .

مقدمة في النقد السوري الحديث

خلدون الشمعة

إن استعراض ملامح حركة النقد الأدبي الحديث في سورية منذ الاستقلال حتى اليوم لابد ان يجابه اكثر من اي استعراض آخر لاحد الفنون الادبية ، بمشكلة العثور على المنهج الملائم . وقد يعود ذلك الى اعتبارين رئيسيين :

آ — طبيعة المادة .

ب — المغالطة التاريخية .

فاذا كانت المادة النقدية في جوهرها تعبيراً عن نشاط غالباً ما تصنفه نظرية الأدب كفعالية لاحقة على النتاج الادبي، فقد يكون من التعسف بعض الشيء ، الاكتفاء بتقري ملامح نشاط نقدي بالمعنى الاصطلاحي. وبعبارة اخرى فان اي بحث من هذا القبيل لن تتعدى حصيلته التعرض لعدد محدود من الكتب والاسماء، وهذا لا يشكل في حد ذاته غير جانب ناقص من الصورة العامة لحركة النقدية في سورية .

١ - النقد والفكر العام :

وعلى ذلك فان المنظور الملائم للتعامل مع مادة نقدية مبثوثة في الصحف والمجلات والكتب المحدودة الانتشار ، والرسائل والابحاث الجامعية ، ينبغي ان يأخذ بعين الاعتبار ان النقد في مطالعه -على الاقل- كان فعالية متواشجة مع نشاط الفكر العام الى حد قد يصعب معه الفصم بينها . ومن المحقق ان النظر الى النقد كفعالية مختلطة مليئة بمناطق الفراغ التي كانت علوم اللغة تتحرك لتملأها حيناً ، والأيديولوجية السياسية أو الاخلاقية أو علم الاجتماع أو علم النفس أو الذوق الذي لايستند الى تعليل حيناً آخر، لابد ان يؤكد على كثرة الخطوط المتوازية أو المتداخلة أو المتعارضة أو المتطابقة أو المتكررة ، دون أن يستطيع الباحث أن يكتشف مدى عمق التفاعلات الداخلية بين هذه الخطوط . واذا امكن أن نتخيل خارطة للنقد الادبي في سورية، تحتل مدى بالكاد أن يغطي ثلاثة عقود ، فان هذه الخارطة لن تبرز فيها حدود دولة تتميز بوحدة التراب وجودة المواصلات بين الجبل والسهل والقرية والمدينة . إن أبرز معالم هذه الدولة انها تتألف من أرخبيل من الجزر والصخور التي تفصل بينها المياه. واذا كانت بعض هذه الصخور قد غمرتها المياه مع مرور الزمن ، فان إشارتنا لها ستكون تاريخية ليس الا . هذا مع العلم اننا لا نؤرخ في هذه السطور ، لاعتبارات أهمها انه حتى في مجال التاريخ الزمني للنقد الأدبي فان النقد الادبي لابد أن يخضع بدوره لسلسلة من الاجراءات النقدية التي لا تستطيع الا ان تكون بمنجاة من مرحلة الحكم غير المباشر على الأقل . ولعل من الصعوبة بمكان العثور على نقطة البداية في فعالية لم تكن واضحة الملامح ،ولم تكن منفصلة عن نشاط الفكر العام ، كما اسلفت . فاذا كان كتاب (منهل الوراد في علم الانتقاد) للمؤرخ الحلبي (قسطاكي الحمصي) (صدر الجزء الأول والثاني في عام ١٩٠٧ ، والجزء الثالث في عام ١٩٣٥) يصلح كبداية للنقد الحديث باعتباره أول كتاب في النقد بالعربية ، فان من المؤكد ان من المتعذر قياس ما اذا كان لهذا الكتاب من تأثير حاسم أو غير حاسم على حركة النقد في سورية ما دام التأثير خاضعاً لجملة من

الاعتبارات التي قد تكون دراستها الصق بأحد ميادين علم الاجتماع منها بالنقد الادبي كفعالية لها حدودها المتميزة .

٢ ـ المغالطة التاريخية :

ان ما يدعى بالمغالطة التاريخية ، يثار في معظم الدراسات التي تحاول رسم تخطيط نقدي لفن من الفنون، فكيف بك حين يكون الأمر متعلقاً بفن النقد ..؟.

من الواضح ان رسم مثل هذا التخطيط، ينطوي على سؤال يتصل بمهمة تحديد المحاور الرئيسية للبحث . فهل يثبت وجود كتب أو مقالات في فترة من الفترات شيئاً .؟ ان وجود مثل هذه الكتب أو المقالات قد لا يثبت شيئاً . فقد تكون رديئة ولا تصلح أن تشكل أمثلة دالة فعلاً على وجود نشاط نقدي حقيقي .

اذن فمنهج البحث سيحاول الموازنة بين النقد وبين تاريخ النقد . وفي النطاق المحدود الذي يسمح به التعريف يمكن ان تكتشف جانباً من المحاور الرئيسية لخارطة النقد الادبي في سورية منذ الاستقلال :

١ ـ النقد اللغوي (البياني) .

٢ ـ النقد الجمالي .

٣ ـ النقد الفلسفي .

٤ ـ النقد الثقافي (الحضاري) .

٥ ـ النقد الايديولوجي (السياسي والاجتماعي) .

٦ ـ النقد المنهجي :

آ ـ المنهج .

ب ـ تاريخ الأدب .

ج ـ النقد التطبيقي .

لقد كانت هذه المحاور الرئيسية ـ كما أسلفنا ـ مرتبطة بنشاط الفكر العام. ولعل مرحلة (النقد التحليلي) هي التي تميزت أكثر من أية مرحلة أخرى بأنها دشنت ظهور المصطلح النقدي الذي سهل الانتقال من مناهج (النقد التأثري) غير المعلل ، الى مناهج النقد المنهجي الذي يستند الى قاعدة مختلطة من نظرية الادب العربي والأدب الغربي. ومن الواضح أن النقد التحليلي يشمل تطوراً متأخراً مازال يعاني من آثار النقد عندما كان فعالية لاتتحرك منطقياً عبر مراحل النقد الثلاث وهي العرض، والتفسير، والحكم وانما هي تتخطى مرحلة التفسير الى الحكم أو تقتصر على مرحلة العرض أو الحكم فحسب .

٣ ـ بعض عوامل الحداثة :

واذا كان النقد اللغوي (البياني) يعتبر استمراراً لتقليد النقد العربي القديم فان العوامل التي ساعدت على ظهور هذا النوع من النقد في اطار يقترب من الحداثة في بعض

نماذجه ، يمكن التماسها قبل الاستقلال في تاريخين رئيسيين :

آ - انشاء المجمع العلمي العربي في دمشق عام (١٩١٩) ، كان المجمع داراً لتحقيق ونشر المخطوطات العربية القديمة واصلاح اللغة ووضع المصطلحات الحديثة وقد ألحقت به دار الكتب الظاهرية التي تتميز بمخطوطاتها القديمة .

ب - تأسيس الجامعة السورية في عام (١٩٢٣) وقد كانت اول جامعة تعتمد المصطلحات العربية .

وفي فترة مابين الحربين « ١٩٢٠ - ١٩٣٩ » شهدت سورية نهضة صحفية كان لها أثرها في ازدهار النقد الادبي المبثوث في الصحف والمجلات . ففي العشرينات اشتهرت مجلة « الميزان » الاسبوعية التي أسسها « أحمد شاكر الكرمي » والتي يمكن أن نتلمس فيها بعض بذور الحركة النقدية . وتجلى نشاط النقد اللغوي في مجلة المجمع العلمي العربي . كما كان للروابط الادبية أثرها في نشاط الفكر العام . ويمكن النظر لهذه الفترة باعتبارها تمثل مطالع الخصومات بين القديم والجديد . وقد كان من أطراف هذه الخصومة « على الطنطاوي » و « فؤاد الشايب » . واستمرت هذه الخصومات في جميع مراحل الحركة النقدية في سورية ، حتى ليمكن القول ان ثمة أنواعاً من التزامن شبه المستمر بين أنواع النقد الادبي المختلفة .

وفي أوائل الخمسينات عندما ظهرت بوادر الشعر الحر ، تجددت الخصومات بين القديم والحديث ، وأصبح النقد الادبي يوصف بأنه تعبير عن الجابهة بين فكر القدماء وفكر المحدثين . وبالطبع فقد نشطت حركة تحقيق التراث ، وبذلت بعض المحاولات لاحياء النقد العربي القديم ربما كان من أبرزها تحقيق كتاب « معاني الشعر للاشناندانى » .

ولعل من الضروري أن نؤكد هنا على ارتباط النقد القديم بالجامعة وبالمؤسسات التدريسية والعلمية . ويمكن أن نذكر من النقاد الذين لهم نشاط تعليمي والذين تعتبر مجهوداتهم محاولات في احياء النقد العربي القديم في اطار عصري كلا من خليل مردم ، وشفيق جبري ، وسامي الكيالي ، وزكي المحاسني ، ومازن المبارك .

ونصيب النقد النظري في المحاولات التي تنتمي الى النقد اللغوي أكبر من النقد العملي « التطبيقي » . كما أن مادة البحث كان مدارها الادب القديم في معظم الاحيان .

يقول خليل مردم في كتابه : الاعرابيات « ١٩٦٦ » :

« بلاغة الاعراب فوق كل بلاغة بل هي المثل الاعلى في بابها ، لصفاء طباعهم

وجودة قرائحهم وصحة سلائقهم وبعدهم عن التكلف والتعمل ، فاذا تأثرت نفوسهم وشعرت قلوبهم جاشت صدورهم بالمعاني تكسوها حللا من ألفاظهم الفصيحة » .

ويقول شفيق جبري في كتابه « أنا والنثر » « ١٩٦٠ » :

« لقد فتنت بحياة الألفاظ كما يفتن عالم الحيوان أو عالم النبات بحياة الحيوان أو النبات . وكما يتبع علماء الحيوان والنبات التطور والنمو في هذين العالمين ، فكذلك كنت اتتبع التطور والنمو في عالم اللغة » .

ويؤكد مازن المبارك في كتابه « الموجز في تاريخ البلاغة » « ١٩٧٢ » على ضرورة اعادة النظر في دراسة البلاغة العربية ، فيقول :

« لقد عرفوا البلاغة في جزئيات تافهة منها ، وحتى هذا القليل التافه لم يعرفوه الا من خلال حدود أو تعريفات مدرسية وقوالب جامدة وصفة متكلفة متصيدة . فأين منها العلم . ؟ . . وأين منها الذوق . . ؟ . واين منها الجمال ؟ . . بل أين منها حقيقة البلاغة ؟ . . »

لقد كان من أهداف النقد اللغوي الاصرار على أهمية اللغة في مختلف فنون الادب . وبالطبع فان هذا الاصرار يتفاوت بين باحث وآخر .

وربما كان النقد الجامعي يشترك في هذا الاصرار في كثير من نماذجه .

ويوسع الباحث أن يذكر هنا عشرات الباحثين الجامعيين الذين اختلطت في دراساتهم مفاهيم الادب بمفاهيم النقد ، وحاولوا أن يدمجوا مفاهيم القديم بمفاهيم الجديد . ومن هؤلاء النقاد على سبيل تعداد القلة وليس الحصر ، ابراهيم الكيلاني ، وأمجد الطرابلسي ، وزكي المحاسني ، وخلدون الكناني ، واحسان النص ، وصالح الاشتر .

أما في مجال النقد الجمالي ، أي النقد الذي اعتمد على علم الجمال كأساس في تناول الاعمال ، فان مؤلفي « عبد الكريم اليافي » « الشموع والقناديل » و « دراسات فنية في الادب العربي » يعتبران من الدراسات الرائدة في هذا المجال . وقد كتب « عفيف بهنسي » الذي تخصص في النقد الفني كتاباً جديداً يدرس فيه معاني الجمال عند « أبي حيان التوحيدي » .

واذا جاز لنا استعمال اصطلاح النقد الفلسفي بمعنى النقد الذي يجنح نحو البحث الفلسفي فان بعض أبحاث (أنطون مقدسي) تصلح للاشارة الى هذا الاتجاه .

وأما « النقد الثقافي » فان « مطاع صفدي » و « صدقي اسماعيل » ربما كانا من ابرز ممثليه في سورية . والابحاث التي نشرها « صدقي اسماعيل » في مجلة « الموقف الادبي» تتميز بالحاحها على عناصر الثقافة بمعناها الشامل كأساس ضابط لاية نظرية في دراسة الادب العربي المعاصر .

٤ ـ النقد الايديولوجي :

ويقترن ظهور بعض الدراسات التي تنتمي الى « النقد الايديولوجي » وترفع شعار الالتزام بالجماهير ، بتوطد الاتجاه الواقعي في القصة القصيرة وذلك في فترة الخمسينات.

واذا كان كتاب « الادب في الميدان » لشحاده الخوري « ١٩٥٠ » ، قد هاجم فكرة الحياد في الادب ، ودعا الى أدب نضالي ملتزم ، فان المعارك الادبية التي اشترك فيها عشرات الكتاب والنقاد الشبان ، وظهرت على صفحات الصحف اليومية والمجلات الاسبوعية حول موضوع الواقعية في القصة ، وبخاصة ما نشر منها في مجلة النقاد الاسبوعية التي كان يشرف عليها « سعيد الجزائري » ، ربما ترسم صورة تقريبية لمرحلة من مراحل النقد غير الجامعي والذي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بحركة القصة السورية الحديثة والشعر الحديث .. وقد أسهمت رابطة الكتاب السوريين ورابطة الكتاب العرب فيما بعد، ببلورة بعض مفاهيم الواقعية والالتزام في الادب . وتكمن اهمية هذه المرحلة في تأثيرها سلباً وايجاباً على قطاع واسع من القراء .

وربما كان لنتائج مسابقات القصة التي رعتها جريدة « النقاد » فضل الاسهام في توطيد الاتجاه الواقعي في القصة .

وبالمقابل كان النشاط النقدي التطبيقي يتحرك بين قطبي الحرية والالتزام . وفي تلك الفترة كتب « شاكر مصطفى » و « حنا مينه » و « نجاة قصاب حسن » و « صلاح دهني » وآخرون .

كتب « حنا مينه » مقالا تحت عنوان : « انت تعيش في غرفة مغلقة النوافذ والابواب » « ١٩٥٢ » تناول فيه ديوان « الام » للشاعر الروماني « نديم محمد » فقال :

... هذه الشعوب العربية المكافحة في كل قطر ، الواقفة دون مشاريع المستعمرين الحربية ومطامعهم الجهنمية ، ألا تستحق من الشاعر كلمة ..؟.

الحقيقة ان نديم محمد شاعر ، بل هو شاعر ممتاز ، ولكنه يدور ضمن فكرة واحدة ، فكرة الحب والألم التي لم يترك الشعراء فيها زيادة لمستزيد ..

وكتب (عبد السلام العجيلي) في معرض الدفاع يقول :

« هل يحسبون الشعر خزانة يوصى بصنعها والشاعر نجاراً ..؟ . انني أؤمن بحرية الفنان فيما يخلقه ، فخير لي وللفن أن أجدف مخلصا من ان اقرأ القرآن رياء ... » .

ولم تتبلور هذه المحاولات الادبية الى كتب يمكن للباحث ان يتتبع من خلالها خطوطاً نقدية متميزة . إلا ان لهجة النقد التأثري هي التي يعلو صوتها اكثر من سواه في تلك الفترة .

وسنرى أن لهجة النقد التأثري هذه ، تظهر مرة أخرى بعد ما يتوف على عقد من الزمن في المقدمة المطولة التي كتبها الشاعر « يوسف الخطيب » لمختاراته من شعر المقاومة والتي نشرت تحت عنوان : « ديوان الوطن المحتل » .

أما النقد المنهجي فانه يمثل مرحلة الانتقال من الذوق الشخصي الى الحكم المعلل . ويتميز هذا الاتجاه بوضوح الاجراءات النقدية سواء فيما يتعلق بأبحاث « المنهج » أو « التاريخ الادبي » أو « النقد التطبيقي » .

٥ ــ نحو المنهج :

وربما كان كتاب « مناهج الدراسة الادبية في الأدب العربي : عرض ونقد واقتراح » لشكري فيصل « الطبعة الاولى ١٩٥٣ » ، الدراسة الوحيدة من نوعها في النقد العربي السوري الحديث . فغرض هذه الدراسة القريب ، كما يقول المؤلف :

« دراسة مناهج البحث في أدبنا العربي والطرائق التي غلبت على الدراسات الادبية والنظريات التي كانت تتحكم فيها من ورائها فتوجهها هذه الوجهة أو تلك وامتحان قدرة هذه المناهج واختبار سلامة هذه النظريات ومعرفة حظها من الصواب ونصيبها من الخطأ ومدى وفائها بحق الادب العربي .. ولكن غرض هذه الدراسة البعيد أن تتخلص من هذا كله الى رسم منهج لدراسة الادب العربي تستصفيه من خلال هذا العرض الناقد للمحاولات المختلفة » .

أما التاريخ الادبي فان من أبرز المحاولات المنهجية فيه كتاب « القصة في سورية حتى الحرب العالمية الثانية » لشاكر مصطفى « ١٩٥٨ » .

وقد كتب « عدنان ابن ذريل » كتاباً آخر في ادب القصة طمح فيه الى استكمال محاولة الرائد « شاكر مصطفى » .

ويقابل كتاب شاكر مصطفى في القصة كتاب « جميل صليبا » :

« اتجاهات النقد الحديث في سورية » « ١٩٦٩ » .

ولعل كتاب « الشعر العربي في سورية منذ الحرب العالمية الثانية حتى قيام الوحدة »لصبري الاشتر ان يمثل أحد المحاولات المنهجية الجادة في دراسة بنية الشعر . وبالطبع فان هناك عشرات الدراسات الجامعية التي تقدم اجراءات نقدية منهجية من نوع أو آخر .

وتشكل دراسة « عزيزة مريدن » : «القومية والانسانية في شعر المهجر الجنوبي » نموذجاً للدراسات الجامعية التي تلح على نقد الموضوع « الثيمة » دون أن تتطرق الى المعيار الفني .

ويمثل كتاب « حسام الخطيب » . « الأدب الاوربي : تطوره ونشأة مذاهبه » جهداً منهجياً متميزاً في « تتبع نشأة المذاهب الأوروبية وابراز أهم ملامحها . ولا سيما الكلاسيكية – والكلاسيكية الجديدة ، والرومانسية ، والرمزية ، والدادية ، والسريالية والوجودية ، والواقعية ، والواقعية الاشتراكية . »

وفي ميدان النقد التطبيقي الذي يتناول أعمالاً معاصرة ، ويتضح فيه المصطلح النقدي ، يحتل « محيي الدين صبحي » مكاناً في طليعة النقاد المنهجيين التحليليين وقد صدر له « نزار قباني شاعراً وانساناً » ، « ١٩٦٠ » و « دراسات تحليلية في الشعر العربي المعاصر » « ١٩٧٢ » .

ومن أبرز دراساته التطبيقية نقده لديوان نزار قباني « اشعار خارجة على القانون » الذي اتبع فيه منهجاً يسعى فيه الى اثبات ان قيمة شعر نزار قباني «لاتكمن فقط في جماله الفني بل ان جماله الفني مستمد من قيمته الاخلاقية المتطورة » .

ولعل بعض دراسات (حسام الخطيب) و(بدر الدين عرودكي)و(رياض عصمت) ان ترسم بعض الاشارات الى النقد المنهجي المعاصر في سورية .

وبالطبع فان هذا النقد يتحرك في مدار الدراسة المتوازنة للشكل والمضمون أو التي تميل الى المضمون كما في (شعراء معاصرين) لنجاح عطار ، « دراسات في الأدب جورج سالم » ، و « فنون الأدب المعاصر في سورية » « لعمر الدقاق » .

غير ان التحولات الأساسية في الرؤية والشكل الفني كما تتجلى في اعمال فترة الستينات ما تزال في طور الرصد النقدي ولم تخلق نقدها الذي يدل على التحولات الجديدة التي طرأت على الحساسية الادبية .

هذه هي بعض حدود حركة النقد الادبي في سورية . واذا كنا قد اغفلنا بعض الاسماء التي اسهمت في رسم هذه الحدود ، فذلك لاننا لا نكتب هنا تاريخاً للحركة النقدية وانما نكتفي بتقديم ابرز محاور البحث . ولا شك ان استكمال الصورة قد يتطلب التعرض لبعض

«الاعمال التي اسهمت في تكوين الذوق الأدبي والنقدي .

ان دراسات وترجمات « أحمد سليمان الأحمد » التي عرفت القارىء العربي بالأدب والشعر في البلدان الاشتراكية ، وكتابات « عادل أبو شنب » في القصة « كان ياما كان — ١٩٧٢ » ودراسات « سلمان قطاية » في المسرح العربي « ١٩٧٢ » وترجمة « خليل هنداوي » للتراث ترجمة معاصرة « تجديد رسالة الغفران » . ان كل هذه النشاطات انما تذكرنا مجدداً بارتباط النقد بنشاط الفكر العام . غير ان أرض النقد في سورية ، تظل بمجموعة من الجزر والصخور التي تتخللها المياه .. تظل أرخبيلا في المحيط .

واذا كانت جزيرة النقد المنهجي هي التي تستأثر باهتمامنا اليوم فان الجزر الصغيرة الأخرى ما تزال ماثلة على الخارطة بكل تأكيد .

الدكتور سيد عويس

البحث العلمي في ميادين العلوم الاجتماعية ومجالاتها

تجربة مصرية

كان البحث العلمى ، بمعناه الحديث ، في ميادين العلوم الاجتماعيــة ومجالاتها في مصر حتي أوائل القرن الحالي مقصوراً على العلماء الأجانب . فقد اهتم هؤلاء العلماء بدراســة المجتمع المصري دراسة موضوعية لأسباب سياسية في معظم الأحوال . وذلك بقصد

فهم هـذا المجتمع للاستفادة من امكاناته ولاستغلال أبنائه .

ولعل المبعوثين المصريين الأوائل قـد عرفوا الكثير عن المجتمع المصري في أثناء دراساتهم في أوروبا ثم في أمريكا من بحوث ودراسات قام بها علماء أجانب أو من كتب تضم هذه البحوث والدراسات .

واقتصر اهتمام المفكرين المصريين في تلك الآونة على الدراسات النظرية الدينية والفلسفية والأدبية في معظم الأحوال . ولم يتغير هـذا الاهتمام إلا بعد الحرب العالمية الأولى حين أنشئت الجامعة المصرية في عـام ١٩٢٥ التي خلقت نمطاً من المناخ الثقافي أتاح لعدد قليل من المفكرين المصريين الاهتمام بالدراسات النظرية النفسية ثم بالدراسات الاجتماعية والانثروبولوجيـة . وكان معظم الجهد المبذول في هذا المجال هو جهد ترجمة بعض الكتب التي تتضمن هذه الموضوعات الى اللغة العربية. وقد أنشيء في كلية الآداب بالجامعة في ذلك الحين قسم مستقل لتدريس عـلم الاجتماع ، سار على نهج المدرسة الاجتماعية الفرنسية التي بدأها « أوجست كونت » في النصف الأول من القرن التاسع عشر، وأرسى قواعدها « أميل دوركايم » في أواخر ذلك القرن وفي أوائل القرن الحالي . وقد أثرت هذه المدرسة في طابع الدراسة في هذا القسم.

ومنذ انشاء الجامعة المصرية حتى عـام ١٩٣٦ لم يتغير اتجاه المفكرين المصريين نحو الدراسات النظرية لعلوم النفس والتربيـة والاجتماع والانثروبولوجيـا الى الدراسات الواقعية التي تهدف الى دراسة المجتمع المصري الا قليلا . فقد شذ عدد قليل منهم وأجروا بحوثاً واقعية عن موضوعات تتعلق بهـذه العلوم . منها دراسات اسماعيل القباني في علم التربية وعلم النفس ، ودراسات يعقوب فام في علم التربية . ودراسات مصطفى عامر عن بعض مشاكل السكان في مصر، ودراسات الأب عيروط اليسـوعي عن الفلاحين المصريين التي نشرها بالفرنسية في أواخر الثلاثينات وترجمت الى اللغة العربية في أوائل الأربعينات.

ولم تبدأ الجهود الجماعية التي كرست البحث العلمي الواقعي في ميـادين العلوم الاجتماعية ومجالاتها في مصر الا بعد توقيـع معاهدة ١٩٣٦ ، عندمـا أنشئت الجمعية المصرية للدراسات الاجتماعية . ولعل القلق الذي كان يستحوذ على قوى المجتمع الخلاقة، ولعل وطأة الحاجة الى إيجاد بعض الحلول في سبيل مواجهة المشاكل الاجتماعية الصارخة في ذلك الحين ، فضلا عن توقيع المعاهدة - لعل كل ذلك قد اتاح الفرصة لبعض المفكرين المصريين الى إنشاء هذه الجمعية . وكأن لسان حالهم كان يقول ، « ان قوى الشعب الخلاقة قد استنفدت كلها في ميدان السياسة. أما وقد حصلت البلاد على الاستقلال ! فقد

آن الأوان أن توجه هذه القوى نحو القضاء على المشاكل الاجتماعية القائمة » .

وقد ضم أول مجلس ادارة لهذه الجمعية بعض الساسة من المصريين وبعض العلماء والمفكرين منهم ، فضلاً عن بعض المفكرين الأجانب . واتجهت أهداف الجمعية نحو حل المشاكل الاجتماعية في الريف وفي محيط العمال وفي محيط جناح الأحداث على هدى نتائج البحوث العلمية الواقعية في هذه الميادين . واستخدمت في سبيل ذلك أنماط كثيرة من البحوث سواء أكانت بحوثاً طويلة الامد أو بحوثاً قصيرة الامد . ومن هذه البحوث نجد البحوث المسحية كبحث مشكلة الفقر في مصر عام ١٩٣٨ ، ومنها بحوث العمل الاجتماعي (Social Action) كبحث مشاكل الريف في قريتي المنايل وشطانوف في عام ١٩٣٩ . فضلاً عن بحوث دراسة الحالة كدراسة حالات الاحداث الجانحين التي كانت تعرض على محكمة الاحداث بالقاهرة في عام ١٩٤٠ وما بعده وبالاضافة الى كل ذلك بعض البحوث الواقعية التي كانت تطلب من طلبة مدرسة الخدمة الاجتماعية بالقاهرة ، التي أنشئت في عام ١٩٣٧ ، كشرط ضروري للحصول على الدبلوم .

والملاحظ أن العنصر الاجنبي في هذه الجمعية ، في ذلك الحين ، كانت له السيادة الفكرية على اتجاهات تحقيق أهدافها . ولعل الاتجاه نحو البحث العلمي ، بمعناه الحديث ، في ميادين العلوم الاجتماعية ومجالاتها أن يكون مرجعه الى سيادة هذا العنصر . مع ملاحظة ان البحوث والدراسات التي أجريت في ذلك الحين قد تم اجراؤها على هدى الاتجاهات الغربية التي كانت سائدة وأهمها الاتجاهات الوضعية التي قصدبها البرهنة على أبدية الرأسمالية وتبرير وجودها . وكانت الدعوة الى الاصلاح الاجتماعي في ذلك الحين دعوة ملحة . على أن تكون الجهود نحو هذا الاصلاح الاجتماعي ، لكي تؤتي ثمارها ؛ مبنية على دراسات متعمقة ودقيقة للظروف الاجتماعية كما هي موجودة في المجتمع المصري فضلاً عن المشاكل والمساوىء التي يجب أن تواجه ، وان الخطوة الاولى نحو الاصلاح الاجتماعي هي الدراسة الدقيقة للظروف الاجتماعية التي يقوم بها أشخاص قد تدربوا خصيصاً لهذا الغرض ، وأن يكون حماسهم للعمل لا يقبل أي شك (١) .

ويعزز الرأي السابق ما انتهى اليه تقرير « بحث مشكلة الفقر في مصر عام ١٩٣٨ » عندما طرح السؤال عن الجدوى من اجراء

---

(١) سيد عويس : نشأة مهنة الخدمة الاجتماعية في مصر « تاريخ شخصي » : القاهرة دار الطباعة الحديثة ، ١٩٧٣ ، صفحات ٧٦ — ٧٨ .

هذا البحث اذا كانت نتائجه معروفة وشائعة. وكان الجواب عن هذا السؤال انه « كما ان دورة الاجيال الانسانية تتكرر بلا نهاية ، كذلك هذه النتائج الشريرة الشائعة ستستمر في هذه الدورة وهي متنكرة في ثياب اللاهوت ، او في ثياب الخرافات ، او في ثياب السياسة الخرقاء ، أو في ثياب عدم تدخل الدولة في الشؤون الاقتصادية . والدراسة الحالية قد نجحت في الكشف عن العناصر الشريرة وأبرزت شرها وخبثها ومقتها وتهديدها ، بل نجحت في الكشف عن عجزها الذاتي في مواجهة القضاء عليها اذا عقد العزم على مكافحتها والقضاء عليها »[٢].

وبالاضافة الى أن اللجنة التي كانت تشرف على بحث مشاكل الريف في قريتي المنايل وشطانوف قد وضعت فرضاً معقولاً تحاول اختباره وهو: ان حدوث أي تغيير حقيقي الى الأفضل يستدعي معاونة القرويين أنفسهم ويعتمد على رغبتهم في هذا التغيير ، أما اذا لم توجد الرغبة من جانب القرويين فلابد من العمل على ايجادها – فان هذه اللجنة قد وضعت لنفسها أسساً وقواعد تسير على هديها ، منها :

١ – ان عمل المرحلة الاولى هو بمثابة تمهيد أولي للتجربة التي ستليه .

٢ – ان اللجنة لا يمكن أن تتبع أية طريقة معينة للتغيير حتى تتم البحوث والدراسات نهائياً . فالظروف المحلية هي التي ستفرض دون غيرها التحسينات التي يمكن ادخالها في القرية ، كما ستقرر ترتيب أولويتها .

٣ – ان المفروض ان التجربة التي تشرف عليها اللجنة هي تجربة علمية وعليه فلابد من الاقلال من التخمين بقدر المستطاع .

٤ – ان اللجنة المشرفة على التجربة ستأخذ في اعتبارها كل ناحية من نواحي النشاط الصحي والاقتصادي والتربوي والاجتماعي وكل ما من شأنه أن ييسر رفع المستوى العام في القرية .

٥ – ليس غرض اللجنة انشاء قرى نموذجية . وانما الغرض هو اكتشاف الصيغة الملائمة لاصلاح الحياة القروية والتي يكون من المتيسر اتباعها في قرى مصرية أخرى . ولا ينبغي أن يظن أن كل ما يعمل في القريتين التجريبيتين في الوقت

٢ – الجمعية المصرية للدراسات الاجتماعية ، مشكلة الفقر في مصر في عام ١٩٣٨ ، تقرير باللغة الانجليزية « غير منشور » .

الحاضر سيعاد عمله في القرى الأخرى . فاللجنة ستعلم عن طريق التجارب بعض الوسائل غير الصالحة كما ستعلم بعض الوسائل الصالحة . ولا تتوقع اللجنة أن يكون من الضروري انشاء مركز لرعاية الطفل ووحدة طبية في كل قرية مصرية !

٦ - وحتى تستكمل التجربة وتتحقق الخبرة الكاملة عن كل الظروف، فانه من الضروري الاهتمام بالقريتين التجريبيتين أكبر الاهتمام ، الأمر الذي لا يتوقع عمله في جميع القرى المصرية .

٧ - ولكي تتحقق أغراض التجربة ، فانه من المتوقع انفاق مبالغ كبيرة نسبياً لا تكون هناك ضرورة لانفاق مثلها بعد اجراء التجربة . والملاحظ انه أرخص لنا أن نرتكب بعض الأخطاء في قريتين اثنتين ، مثلا ، من ان نرتكب نفس الاخطاء في آلاف القرى المصرية الاخرى . واذا عرفنا الاجراء السليم فاننا سنوفر الوقت والمال عند تطبيق التجربة على مدى اوسع . ومن المعلوم ان الشركات الكبيرة مثل الشركة العامة للكهرباء (General Electric) والشركة العامة للسيارات General Motors تنفق ملايين الدولارات لاكتشاف جهاز بسيط يمكن بيعه للجمهور بقيمة زهيدة لا تتجاوز السنتيمات !!

٨ - لا يمكن ان نتوقع حدوث معجزة ، او ان نتوقع اكتشاف صيغة الاصلاح في وقت قصير .

٩ - ان اللجنة على اتم استعداد لتحمل العمل الشاق مدة طويلة حتى تصل في النهاية في خلال الجيل الحالي ، ان امكن ، الى نتائج صائبة في ميدان اصلاح القرية المصرية[٣] .

ولعل القارىء قد لاحظ انه على الرغم من الدعوة الحارة الى اجراء البحوث العلمية من أجل مواجهة المشاكل الاجتماعية الخطيرة التي كانت تواجه مصر منذ عام ١٩٣٧ وما بعده ، فان هدف هذه المواجهة لم يعد غير الاصلاح واجراء بعض التحسينات ! لم يكن الهدف في ذلك الحين التغيير الجذري .

٣ - الجمعية المصرية للدراسات الاجتماعية : تقرير مجلس الادارة عن سنة ١٩٣٩ المقدم الى الجمعية العمومية في اجتماعها العادي الثالث في يوم ١٤ ابريل « نيسان » ١٩٤٠ .

ويرجع ذلك، كما رأينا، الى سيادة الاتجاهات الغربية غير التقدمية الواردة من البلاد الاوروبية والاميركية وبخاصة التي تتجاهل « الصراع » بأنماطه وتتبنى في نفس الوقت وجهة النظر ذات الجانب الواحد التي تدعو الى تبرير وجود الوضع الراهن « الاتجاهات البنائية الوظيفية مثلاً » .

وبحوث دراسة الحالة التي كانت تجري على حالات الاحداث الجانحين التي كانت تعرض على محكمة الاحداث بالقاهرة كانت لها نفس الاهداف ، أي أهداف الاصلاح الاجتماعي ! فقد كان الغرض الاساسي من القيام بخدمات اجتماعية في محاكم الاحداث هو معاونة القاضي في وظيفته كمربي للاحداث وحام للطفولة ، فيكون الاخصائي الاجتماعي بمثابة حلقة الاتصال بين القاضي وأسرة الحدث والحدث نفسه . وما بين هؤلاء وبين المؤسسات المختلفة ، سواء كانت حكومية أو أهلية ، التي تعني بالحدث لسبب أو لآخر . وكان أهم الخطوات التي تتبع في سبيل تحقيق هذا الغرض الاساسي ما يلي :

١ – القيام ببحث دقيق لحالة كل حدث والبيئة التي يعيش فيها وعلاقة هذا كله بأعمال التشرد أو الاجرام التي تصدر عنها . ويشفع مثل هذا البحث الاجتماعي ببحث حالة الحدث الصحية والنفسية ولذا يكون في متناول القاضي المعلومات الدقيقة التي يستنير بها في فهم حالة كل حدث .

٢ – اقتراح الحل الملائم لكل حالة تعرض سواء فيما يتعلق بالتربية أو المعالجة النفسية أو بتغيير بيئة الحدث او بالحاقه باحدى المؤسسات التي تلائم حالته الخاصة .

٣ – المساعدة في تنفيذ العلاج المقترح وبوجه خاص مراقبة الحدث واسرته اجتماعياً والتأثير الصالح في كل منهما[٤] :

ويجب ان يلاحظ أن أنماط البحوث والدراسات السابقة وان كانت تجري في ظل اتجاهات غير تقدمية ، فانها ما في ذلك من شك كانت بداية على الطريق . كانت هذه الانماط من البحوث والدراسات محاولة لترشيد العمل الاجتماعي في ضوء العلم ، وتأكيد ضرورة هذا العلم في مواجهة الرواسب البالية التي يزخر بها التراث الثقافي المصري في ذلك الحين ، ثم تهيئة أذهان المصريين لاقتحام البحث العلمي في ميادين العلوم الاجتماعية ومجالاتها .

٤ – مكتب الخدمة الاجتماعية لمحكمة الاحداث : تقارير عن أعمال المكتب لاعوام ١٩٤٠ حتى ١٩٤٨ .

واستمرت الجمعية المصرية للدراسات الاجتماعية تعمل في هذا الاتجاه . واعتبرت في ذلك الحين مركزاً لتشجيع البحث العلمي الواقعي في محيط العلوم الاجتماعية وبخاصة علوم النفس والاجتماع والانثروبولوجيا. وفي عام ١٩٤٢ أنشأت الجمعية مكتباً للبحوث الاجتماعية وكانت أهدافه القيام باجراء البحوث الاستقصائية كبحث الملكية الزراعية وبحث أجور العمال الزراعيين مثلا . وكان أهم البحوث النفسية والتربوية والاجتماعية والانثربولوجية التي أجريت منذ انشاء الجمعية حتى قيام ثورة عام ١٩٥٢ قد قام بها مصريون كانوا أعضاء في الجمعية أو مصريون من غير الأعضاء استفادوا من المناخ الاجتماعي الثقافي الذي خلقه وجود هذه الجمعية ، أو من الحقائق التي جمعتها أجهزة الجمعية كمكتب البحوث الاجتماعي أو مكتب الخدمة الاجتماعية لمحكمة الأحداث أو أحد المراكز الاجتماعية الريفية في قرى المنايل وشطانوف ثم العجايزة.

ومع ذلك فالملاحظ أن البحوث الواقعية التي أجريت في تلك الفترة كانت بحوثاً قليلة. وكانت ، كما سبق أن أوضحنا ، في ضوء الأيديولوجية السائدة، كلها، تتجه نحو العلاج في معظم الأحيان ، ونحو الوقاية في أحيان قليلة . وهي لم تتجه أبداً نحو التنمية الشاملة بمعناها الحديث . صحيح كانت بحوثاً ودراسات رائدة وتهتم بالتطبيق ولكن أهدافها كانت محدودة وكانت الجهود التي تبذل في اجرائها متفرقة لاتضمها خطة واضحة المعالم .

وفي عام ١٩٥٥ ولدت مهنة البحث العلمي ، بمعناه الحديث ، في ميادين العلوم الاجتماعية ومجالاتها في مصر ، حين انشىء المعهد القومي للبحوث الجنائية . ولأول مرة في تاريخ البلاد أتيح للمصريين أن يمارسوا هذه المهنة في ميادين العلوم الجنائية ، علوم القانون والاجتماع والنفس والعقاب والكيمياء والطبيعة والطب ، فضلاً عن العلوم الشرطية . ولأول مرة في تاريخ البلاد وجدت المؤسسة القومية التي تلم شعث الجهود المتفرقة التي كانت تمارس البحث العلمي في ميادين هذه العلوم ومجالاتها قبل ذلك. وفتح هذا المعهد منذ لحظة انشائه حتى تطور الى المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية منذ عام ١٩٥٩ حتى الآن ، ذراعيه لكل من يجد في نفسه الرغبة في اجراء البحث العلمي ، أو القدرة على ذلك ، أو يجدهما معاً . (٥)

---

٥ ـ يلاحظ ان مركز البحوث الاجتماعية بالجامعة الاميريكية بالقاهرة قد أنشىء في عام ١٩٥٣ . وقد اتجه هذا المركز منذ انشائه لدراسة الثقافات التقليدية وبخاصة البحوث والدراسات المتعلقة بمنطقة النوبة .

وأصبح المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية منذ صدور قانون انشائه رقم ٢٢١ لسنة ١٩٥٩ يمارس البحوث العلمية الواقعية بأنماطها في معظم ميادين العلوم الاجتماعية ومجالاتها . فبالاضافة الى العلوم الجنائية المشار اليها نجد علوم الانثروبولوجيا والتربية والسياسة والسكان والاحصاء تعمل جنباً الى جنب . وتعتبر البحوث التي اجراها المعهد القومي للبحوث الجنائية والمركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية كلها بحوثاً رائدة .

ويمكن أن يقال بحق ان المركز صاحب الفضل في تطوير المدرسة الفكرية لعلم الاجتماع بعد ثورة عام ١٩٥٢ . فمنذ انشائه قد نهج نهجاً علمياً في تدريب باحثيه الجدد ، واتاحة الفرصة لهم للتزود بالمعرفة على اختلاف ألوانها ، وفي التفرقة بين الدراسات المكتبية التي تعتمد أساساً على المصادر العلمية المكتبية والوثائق والاحصاءات وبين البحوث الميدانية . وأصبح المركز بعد عام ١٩٥٩ أشبه بجامعة صغيرة للبحث العلمي . وأصبح يضم خمس وحدات لبحوث التصنيع ، والريف ، والرأي العام ، والبحوث النفسية والتربوية، والأسرة ،وذلك في شعبة البحوث الاجتماعية . كما يضم أربع وحدات لبحوث السلوك الاجرامي ، والاحداث ، والعقوبة والتدابير الاصلاحية ، وكشف الجريمة ، في شعبة البحوث الجنائية «٦» .

ولعل ماكتب عن فلسفة المجلة الاجتماعية القومية وعن أهدافها التي أصدرها المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية ، في أول عدد لها في شهر يناير « كانون الثاني» عام ١٩٦٤ ، أي بعد صدور القرارات الاشتراكية في يوليو« تموز » عام ١٩٦١، أن يلقى الضوء» رسمياً ، على فلسفة المركز واهدافه . فقد تساءل رئيس تحرير المجلة « ما هي الفلسفة التي تحملها هذه المجلة ، وما أهدافها ؟ » وكانت الاجابة عن هذا السؤال في ثلاث نقاط هي :

١ ـ ان العلوم الاجتماعية ، وقد اخذت بالاسلوب التجريبي في وقت متأخر ، اصغر سناً من العلوم الطبيعية . ونظرية المجتمع البشري كما جاءت في فكرة الاغريق وغيرهم من القدماء تنتسب الى عصر لم يكن الانسان قد ألم فيه بعد بطرف مذكور من اسرار الطبيعة . وكان لابد ان تحدث ، اولاً ، نهضة في العلوم الطبيعية تشحذ العقل البشري وتفتح آفاقه ، حتى يكتشف مناهج جديدة في نظرية المجتمع .

---

(٦) حسن الساعاتي : تطور المدرسة الفكرية لعلم الاجتماع في مصر منذ سنة ١٩٥٢ ، المجلة الاجتماعية القومية ، العدد الاول المجلد الاول ، يناير « كانون الثاني » عام ١٩٦٤ .

لقد كان فلاسفة المجتمع يطمعون في كشف معمياته وحل مشكلاته عن طريق التأمل والمنطق بغير أن يفتشوا عن الحقيقة الاجتماعية، بداءة، في « تربة المجتمع » وأنفاسه الحية. ان التطور الحديث في مناهج البحث العلمي في المجتمع قد طرح هذا الاسلوب التجريدي، أو قرن اليه، العمل الميداني الذي أدخل تحولاً في معرفة الانسان لنفسه وخلص هذه المعرفة من الكثير من الأفكار المسبقة والمضاربات الفكرية.

وإذا كنا نعلق على المنهج التجريبي في دراسة المجتمع الآمال الكبيرة فاننا نود ألا ننسى أن المجتمع ليس عاملاً محضاً بل يعيش أيضاً بالانسانيات كالدين والأخلاق والفلسفة بكل ما يلابسها من القيم والمثل والانفعالات. وقد كانت هذه الصلة أوضح في الماضي عندما كانت ذاتية العلوم الاجتماعيـــة أقل وضوحاً وعندما كانت العقائد الدينية والتقاليد الأخلاقية أشد ارتباطاً بها وعندما كانت الفلسفة هي المرجع الأم لكل أبحاثها. وإذا كان العقل البشري يسعد بالمنهج العلمي التجريبي الذي تتبناه العلوم الاجتماعية اليوم فانه جدير بألا يقع في خطيئة الانفصال التام، في إدراك المجتمع إدراكاً عميقاً، عن عالم الانسانيات. إن المجتمع لم ولن يكون أبداً مادة بغير روح أو « انبوبة اختبار » في يد الباحثين يسلط عليها اللهب وينتظر كيف يكون التفاعل.

إن « المجلة الاجتماعية القومية » تسعى الى النهوض بالمنهج التجريبي في دراسة المجتمع من أجل إقامة بنيان قوي من الحقائق الاجتماعية دون أن نسعى الى « ميكنة » المجتمع وتجريده من عناصره الانسانية.

٢– ان المجتمع لن ينقسم أبداً بعدد العلوم الاجتماعية. ان المجتمع واحد. وعلم المجتمع واحد. ان علم الاجتماع والانثروبولوجيا الاجتماعية وعلم النفس وعلم الاقتصاد وعلم السياسة وعلم القانون وعلم التاريخ – كلها في حقيقتها قطع متكاملة في أسطول واحد يسعى الى ضفاف الحقيقة الاجتماعية وموضوعها الانسان في المجتمع.

ان « كونت » هو القائل بأن الدراسة المتخصصة – حتى في مجال العلوم الطبيعية – يجب أن تكون على صلة وثيقة مستمرة بالدراسة في الميادين المجاورة وان المتخصصين الذين لا ينظرون الى مابعد حدودهم جديرون بأن يروا الأشياء في نسب خاطئة ويحرمون أنفسهم من الاستبصار الذي يولده التقدم في

كل علم اذا قورن وقيس بالعلوم الاخرى . ولا بد من التضافر بين العلماء وان يتجهوا بجهودهم الى اذابة الحدود الصناعية الفاصلة بين العلوم الاجتماعية عن طريق النظر المتبادل واستعارة المناهج وتنسيق النظريات والمشاركة في البحث .

إن « المجلة الاجتماعية القومية » تسعى الى تحطيم الحدود التقليدية بين العلوم الاجتماعية وتبادل الاتصال بينها . هذا الاتجاه هو طريق الأمل نحو علم المجتمع المتكامل الذي يتسع صدره لكل المعارف التي تتناول المجتمع الانساني .

٣ — إن العلم لا يقاس إلا بمقدار أدائه لوظيفته الاجتماعية سواء كان علماً طبيعياً أو اجتماعياً . وقد يثور الجدل في مدى استعداد العلم الاجتماعي في الآونة الحاضرة للقيام بما ينتظره وفي مدى كفايته كأساس للتكنولوجيا الاجتماعية . إلا أن هذا الجدل لا يخفي مع ذلك حقيقة بارزة وهي أن العلماء مواطنون أولاً والمجتمع ينتظر من علم المجتمع ، سواء بلغ أشده أو لم يبلغه ، أن يمد يد المعونة على قدر طاقته وفي حدود إمكاناته .

إن « المجلة الاجتماعية القومية » تسعى الى تنمية التكنولوجيا الاجتماعية بالاستعانة المنتظمة بنتائج البحث العلمي الاجتماعي في التخطيط الاجتماعي والسياسة الاجتماعية .

تلك كانت فلسفة المركز وأهدافه التي أعلنت رسمياً في العدد الأول من المجلة الاجتماعية القومية في يناير (كانون الثاني) عام ١٩٦٤ . والكاتب لا يعلق على هذه النقاط الثلاث ، ويترك ذلك للقارىء . وان جاز للكاتب التعليق فانه يلاحظ ان الاستعانة المنتظمة بنتائج البحث العلمي الاجتماعي في التخطيط الاجتماعي والسياسة الاجتماعية لم يتم تحقيقها أبداً . وذلك لان رأي المركز فيما يحال عليه من المسائل الاجتماعية ، في ضوء قانونه ، رأي استشاري . وانه اذا وجد مستوى معين من التخطيط الاجتماعي في مصر فان السياسة الاجتماعية غير موجودة! . وبالاضافة الى ذلك فاننا نذكر ان ابن خلدون قد قال قبل ظهور مفكري النظام الرأسمالي والنظام الاشتراكي، بوجوب اتخاذ « الاجتماع الانساني » موضوعاً لعلم مستقل . وسمى هذا العلم باسم « علم العمران » (أي التساكن والتنازل في مصر أو حلة ، للأنس بالعشير واقتضاء الحاجات) . وقال ابن خلدون عدة مرات بأن موضوع هذا العلم هو « العمران البشري والاجتماع الانساني » . مع ملاحظة ان علم العمران عند ابن خلدون كان علماً

شاملا. لانه يعتبر الحياة السياسية والاقتصادية والصناعية والعلمية من مظاهر الحياة الاجتماعية، وينظر الى الابحاث المتعلقة بها كفروع لعلم الاجتماع .

وعلى الرغم من اعلان فلسفة المركز وأهدافه رسمياً فان أعضاءه كانوا يعملون في ظل تخصصاتهم التي تعلن عن الخلفية النظرية التي تعتمد عليها هذه التخصصات أحياناً ، أولا تعلن عن هذه الخلفية أحياناً أخرى . واستمر المركز يعمل في ظل هذا المناخ الثقافي حتى واجه المجتمع المصري هزيمة يونيو « حزيران » عام ١٩٦٧ . وعاش أعضاء المركز أزمة هذه الهزيمة، وعانوا من ذلك معاناة كبيرة . وفي خلال عام ١٩٦٨ نشأ حوار مستمر في محيط أعضاء المركز حول بعض الامور . وكانت أهم هذه الامور ضرورة وضع سياسة علمية للمركز واضحة المعالم والاهداف حتى يسير على هديها في بحوثه ودراساته وغيرها من النشاطات الاخرى . وفي خلال المدة من ٢١ ابريل «نيسان» عام ١٩٦٩ حتى ١٢ مايو «آيار» عام ١٩٦٩ بدأ مجلس الخبراء بالمركز العمل في شكل لجنة لانجاز هذه المهمة . وقد جرت المناقشات على هدى مذكرات مكتوبة قدمها الاعضاء تعبيراً عن وجهات نظرهم «٧» .

وحول موضوع وضع « سياسة علمية للمركز » دارت مناقشات طويلة . فقد رأى بعض الاعضاء ان الموضوع المطروح على بساط البحث هو تطوير السياسة العلمية للمركز وليس وضعها . ويستند هذا الرأي الى بعض الحقائق التي يتضمن أهمها ان المركز منذ ان كان « المعهد القومي للبحوث الجنائية » في عام ١٩٥٥ ، ومنذ أن أعيد تنظيمه، وصار « المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية » كان يعمل في ظل قانون، وكانت له أهداف ومجالات عمل، وكانت له انجازات ثمينة في محيط المادة البشرية وبخاصة في محيط باحثيه وخبرائه ، وكانت له انجازات أخرى في شكل البحوث التي قام باجرائها والبرامج التدريبية التي أشرف عليها فضلا عن المؤتمرات والحلقات والندوات التي عقدها ودعا اليها أو اشترك فيها والمنشورات التي قام بنشرها .

في هذا الضوء يرى هذا الرأي ان المركز كانت له فعلا « سياسة علمية » ، بصورة أو بأخرى، عمل المركز على هديها في خلال المرحلة الماضية من عمره . ونحن الآن بصدد تطوير هذه السياسة ولسنا بصدد وضع سياسة علمية للمركز لاول مرة . ويبدو ان اللبس القائم بين الاعضاء كان مرجعه الى ان ادارة المركز في المرحلة الماضية من عمره قد

(٧) سيد عويس ، تقرير أولي عن أعمال لجنة السياسة العلمية للمركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية في خلال المدة من ٢١ ابريل « نيسان » — ١٢ مايو « أيار » عام ١٩٦٩.

احتفظت وحدها ، أي دون اشراك العاملين في المركز ، بحق وضع هذه السياسة .

وقد تناولت مناقشات الأعضاء أهمية موضوع تطوير السياسة العلمية للمركز ، وأكدوا بما يشبه الاجماع أهمية الدور الذي يمكن ان يقوم به المركز في عمليتي التنمية والتطور الاجتماعي في المجتمع المصري في الوقت الراهن . وقد أبرزوا الظروف الهامة التي يواجهها المجتمع المصري المعاصر ومنها ظروف التغيير الاجتماعي الثقافي الشامل السريع ؛ والتحديات الداخلية ومنها حالة المجتمع منذ يونيو «حزيران» عام ١٩٦٧ حيث يعيش المجتمع المصري في حالة اجتماعية نفسية غير عادية ، وحيث تتضح جلياً ضرورة مواجهة كل ضروب الانحراف والسلبية التي سرت عدواها الى كثير من مؤسسات المجتمع وذلك بدراستها وتحليلها ومحاولة الحد منها .

واستغرقت المناقشات حول مفهوم السياسة العلمية وقتاً طويلاً . وكان الاجماع ضد وضع تعريف معين للسياسة العلمية في المرحلة الحالية . ولكن الاجماع كان مع تحديد أهم العناصر التي تتضمنها او يجب ان تتضمنها السياسة العلمية بعامة ، والسياسة العلمية للمركز بخاصة . وانتهى الأمر الى الاتفاق على بعض العناصر ، هي ، وظيفة المركز ، وأهداف المركز ، والايديولوجية التي يعمل في ظلها المركز ، ومناهج البحث الاجتماعي ، ومجالات العمل بالمركز ، وأخيراً وضع خطة علمية للمركز .

وفي ضوء طبيعة الدراسة الحالية فانها ستتضمن كل ما دار حول موضوع « الأيديولوجية التي يعمل في ظلها المركز » من مناقشات فحسب . ولعل ذلك أن ييسر الكشف عن الخلفية النظرية للذين اشتركوا في هذه المناقشات. ومن ثم يتيسر الكشف عن الخلفية النظرية السائدة التي توجد بين جنبات المركز ، وهو معقل مهنة البحث العلمي في ميادين العلوم الاجتماعية ومجالاتها في مصر في الوقت الحاضر .

تناول بعض الأعضاء موضوع الأيديولوجية التي يجب أن يعمل في ظلها المركز ، كموضوع أساسي ، في مذكراتهم . ولم يتناول البعض في مذكراتهم هذا الموضوع ! وتناول البعض هذا الموضوع في مذكراتهم كموضوع ثانوي ! وفي أثناء المناقشة حاول الكثيرون أن يعرضوا آراءهم .

وقد لوحظ خلاف الأعضاء حول موضوع الأيديولوجية . قال بعضهم ان باحثي المركز هم بعض أعضاء مجتمعنا المصري المعاصر . وهم اذ يعملون لا يمكن ان يعملوا في فراغ ايديولوجي . فهم يعملون بالضرورة في ظل مناخ ثقافي معين وفي ظل أوضاع اجتماعية اقتصادية سياسية معينة . وإسهام باحثي المركز في ضوء تحقيق أهدافه ، يجب أن يهتدي بقيم المجتمع المصري ومبادئه ومثله

العليا . أي يجب أن يكون هذا الاسهام في ظل الأيديولوجية الاشتراكية العلميـة التي اختارها مجتمعنا .

وقال أحد الأعضاء ان وظيفة المركز وأهدافه ترتبط بموضوعين هامين . أولها : الفلسفة الاجتماعية وهي موقف تجاه الانسان والعلاقات الاجتماعية والمجتمع والحياة بصفة عامة – طبيعة كل منها وغايته – يتخذان صراحة او ضمناً أساساً للفعل الاجتماعي . وثانيها : السياسة الاجتماعية ، وهي برنامج لتحقيق الأهداف الاجتماعية التي تستتبعها الفلسفة الاجتماعية . ويرى هذا العضو أن من الأمور الهامة التي يجب أن تناقش في هذا الصدد أمرين. أولها : حرية الباحث الاجتماعي أو التزامه . والثاني معيار المفاضلة بين السياسات الاجتماعية المختلفة فالمناقشة الجادة في هذه الموضوعات ضرورة لأنها في ضوء نتائجها تحدد ما اذا كان جهد ما سيبذل والمسار الذي يسلكه . ويلاحظ هذا العضو أنه ليس هناك ما يمكن أن نسميه فلسفة اجتماعية واضحة محددة المعالم ، وبالتالي فان الكلام في الالتزام صراع في غير ميدان ، وتفضيل سياسة اجتماعية على أخرى لايقوم على حجة مقنعة .

وذكر عضو آخر وهو يتناول هـذا الموضوع انه مما يؤثر بصورة لا تقبل الشك على مستقبل البحوث والدراسات هو انتماء الباحث الى معتقدات وأيديولوجية خاصة مما يعرضه الى نوع من القهر الايديولوجي يمارس قوته على تصور الظواهر واختيار موضوعات البحث ومناهجها وأدواتها من جهة ، وتجنب مصادمة المؤسسات التي تتبنى هذه المعتقدات والأفكار من جهة أخرى . وهو يرى أنه قـد يتم ذلك على المستوى الشعوري أو اللاشعوري بالنسبة للباحثين العلميين ، ومن ثم تصبح حرية البحث العلمي وحصانة الباحثين شرطاً ضرورياً لأي سياسة علمية يرتجى منها تحقيق الهدف من موضوعية البحث العلمي .

وقـدم عضو آخر تعريفـاً لمفهوم الايديولوجية من وجهة نظر أخرى . وهو يرى أن الاشتراكية العلمية هـي أيديولوجية علمية وثورية وتقدمية للطبقة العاملة . ويرى هذا العضو أنه بينما تقف الاشتراكية العلمية في هذا الجانب ، تقف الفلسفة المثالية التي تعتنقها البرجوازية وتسخرها للدفـاع عن مصالحها الطبقية ضد جموع الشعب العامل في جانب آخر مختلف تماماً . ولا سبيل بالتالي الى أي لقاء بين الايديولوجيتين . وقد أكد هذا العضو عند التحدث عن موضوع حرية الباحث أنه موضوع عـلى جانب كبير من الحساسية والاهمية . لانه يرى ان أحـد الاهداف الرئيسية للتحـول الاشتراكي هو « الحرية بمفهومها العلمي » ، وعـدم الاكتفاء بالمفهوم المثالي الليبرالي في هذا الصدد . ويرى هذا العضو التأكيد على احترام الحرية

الشخصية للباحث بمعنى أن تكفل له الحرية التامة في معتقداته ما دامت لا تتعدى هذه المعتقدات الدائرة الشخصية الى محاولة تخريب البحث العلمي الاجتماعي ، في حالة تعارض ايديولوجيته الخاصة مع أيديولوجية المجتمع. ويستند هذا الرأي ، كما يرى هذا العضو ، الى ان في المجتمع الاشتراكي يتم تمويل مراكز البحث العلمي عن طريق دولة الشعب العامل ومن غير المعقول ان يترك المجال لتمويل بحوث تخدم الثورة المضادة لمصالح الشعب العامل. واذ يرى هذا العضو ان الفصل بين الايديولوجية، على المستوى الشخصي، وتدخل الباحث في توجيه البحث العلمي الاجتماعي مدفوعاً بأيديولوجيته أمر واضح التعسف، يرى أن التطبيق السليم للاشتراكية العلمية يستطيع أن يتغلب على هذا الموقف بالتربية السياسية الحزبية والثورة الثقافية . ويلاحظ هذا العضو ملاحظة بالغة الأهمية والخطورة معاً ، وهي ان الباحث في حدود انسجامه على نحو عام مع أيديولوجية المجتمع « في مجتمع اشتراكي مثلا » ، قد يتعرض أحياناً عند اختياره لمشكلة البحث وكذلك عند تفسيره النتائج — بالهجوم على عدد من المسؤولين عن التطبيق الاشتراكي الذين قد ينحرفون . وقد يشكل هؤلاء مركزاً من مراكز القوى في المجتمع، الأمر الذي يعرض الباحث للاضطهاد . هنا يرى هذا العضو وجوب كفالة حرية الباحث تماماً ، وان رأى ان هذا الكلام لا يعدو المستوى النظري في غيبة تنظيم سياسي فعال ورقابة شعبية حقيقية واعية على الاجهزة البيروقراطية .

ويلاحظ، في ضوء ماسبق ، أنه بالاضافة الى ما أثير حول موضوع الأيديولوجية ، أثيرت أيضاً موضوعات الاشتراكية العلمية وحرية الباحث الاجتماعي والتزامه وحصانته وموضوعية البحث العلمي . وقد نوقشت كل هذه الموضوعات في اسهاب. وأدلى كل عضو من الاعضاء الآخرين بدلوه. وقد ذكر ضمن ماذكر أن الايديولوجية المصرية تقدمية ، فنحن نعمل في المجال الاشتراكي لتحقيق مزيد من العدالة الاجتماعية .وأن الاشتراكية المصرية هي اشتراكية علمية لأنها في الواقع الاشتراكية المؤمنة بالعلم . ونحن في ضوء الواقع المصري ننشر الاشتراكية المعتدلة . ومن حق الدولة على المركز كمؤسسة من مؤسساتها التي تمولها وتشرف عليها أن تفرض عليها أيديولوجيتها ، مع الأخذ في الاعتبار أن المجتمع المصري المعاصر في فترة انتقال، وأن ماتقوم به الدولة في هذا الشأن في ظروفنا الحاضرة يعتبر أمراً مرحلياً. ونحن كباحثين اجتماعيين يجب أن نكون ملتزمين لأننا نعمل في ظل ايديولوجية المجتمع القائمة ، أي أن الاطار الايديولوجي يربطنا كما يربط المجتمع . وبالنسبة لحرية الباحث الاجتماعي وحصانته فان الدستور والقانون يكفلان هذه الحرية وهذه الحصانة . وعن

موضوع حرية الباحث الاجتماعي قيل أيضاً أنه لا توجد حرية مطلقة . فاذا كان الباحث الاجتماعي قادراً على انتقاء أدوات البحث الذي يجريه ، فان آداب مهنة البحث العلمي الاجتماعي في مجتمع معين قد تحول بينه وبين اجراء تجارب معينة على البشر .

ولعل القارىء ان يلاحظ ان ما وجد بين الأعضاء لم يكن مجرد خلاف عادي حول موضوع الايديولوجية بل كان صراعاً . ولعل ذلك ان يرجع الى عدم وضوح الرؤية أمامهم . ولعل ذلك أن يرجع ، كما قال أحدهم ، الى انه ليس هناك ما يمكن أن نسمية فلسفة اجتماعية واضحة محددة المعالم . ذلك ان ارتباط العلوم الاجتماعية بأيديولوجية معينة أو بفلسفة اجتماعية معينة أمر ضروري . ولا يعيب هذه العلوم ذلك . فالعلم ، كل علم ، يجب أن يكون بالضرورة للمجتمع . والمجتمعات متباينة ، وايديولوجيتها أو فلسفتها الاجتماعية السائدة فيها متباينة كذلك . والعلوم ، ومنها العلوم الاجتماعية تهتم بالتعرف موضوعياً على ماهو كائن في المجتمع لكي يتم تغييره الى ما يجب أن يكون . ويكون التغيير الى ما يجب أن يكون في المجتمع الاشتراكي ، مثلا ، بالضرورة ، في سبيل مصلحة الملايين . وفي المجتمع الرأسمالي يكون التغيير الى ما يجب أن يكون ، بالضرورة ، في سبيل مصلحة حفنة من أعضاء المجتمع أو حكومة تحكم باسم هذه الحفنة «٨» .

وعدم وجود أيديولوجية أو ما يمكن أن نسميه فلسفة اجتماعية واضحة محددة المعالم لا ييسر وجود سياسة اجتماعية واضحة المعالم والأهداف في المجتمع . واذا لم تكن السياسة الاجتماعية المبنية على أيديولوجية أو فلسفة اجتماعية واضحة محددة المعالم موجودة فكيف توجد سياسة علمية للمجتمع المصري واضحة المعالم والأهداف ؟ وإذا لم توجد هذه السياسة الاخيرة فكيف يهتدي أعضاء المركز أو ادارته أو هما معاً الى وضع سياسة علمية للمركز ؟ وبدون سياسة علمية للمركز كمعقل للبحث العلمي في ميادين العلوم الاجتماعية ومجالاتها سيستمر معظم الجهود في نطاق البحوث والدراسات فيه ، تدور في حلقة الموضوعات التقليدية المرتبطة اما باهتمامات أكاديمية بحتة أو بمشاكل اجتماعية جانبية أو بمشاكل اجتماعية جانبية أو جزئية . وستستمر قائمة الموضوعات الهامة لا تتطرق اليها جهود المشتغلين بالبحث العلمي في ميادين العلوم الاجتماعية ومجالاتها، في المركز او في خارج المركز . ومن هذه الموضوعات نذكر على سبيل المثال لا الحصر «ملامح التركيب الطبقي للمجتمع المصري» ،

(٨) سيد عويس : علم الاجتماع في بلد اشتراكي ، مجلة الطليعة ، القاهرة ، ديسمبر « كانون الاول » عام ١٩٧٠ .

و « أوضاع الفلاحين والعمال، وبخاصة أوضاع عمال التراحيل أو العمال الموسميين ، والحرفيين » ، و « دراسات تقويمية عن عائد الخدمات العامة في مصر : الصحة والتعليم والنقل والعدالة » و « تحديات التنمية الاقتصادية — الداخلية - كالامية والجهاز الاداري - والخارجية كالعلاقات الاقتصادية الدولية وتآمر الامبريالية واسرائيل » ... الخ . وستستمر الجهود التي كرست لدراسة بعض القضايا الاجتماعية تقف عند حدود وصفها دون محاولة تفسيرها في اطارها التاريخي والاجتماعي . أما البحوث والدراسات التي اهتمت بالتفسير فتستمر في الكثير من الاحيان أسيرة التحليلات غير التقدمية كالوضعية والبنائية الوظيفية التي استنفذت قيمتها الاكاديمية حتى في المجتمعات التي ظهرت فيها، واصبحت قيمتها غير كبيرة في تطوير الثقافة لمجتمع في حالة ثورة وفي تقديم فهم سليم لمشكلاته «٩» .

ويعني استمرار هذه الامور أو غيرها على شاكلتها ، كما سبق أن أوضحنا ، عدم وضوح الرؤية عند الكثير من أعضاء المركز وغيرهم من المشتغلين بالعلوم الاجتماعية في مصر . ولعل وضوح الرؤية أن يكون موجوداً عند بعضهم ، ولكن هؤلاء لا يزالون أقل من القليل في الوقت الحاضر . والامل أن يتمسك هؤلاء بهذا الوضوح وأن يتماسكوا حتى يزداد عددهم ويستطيعوا ، عن وعي ، تنقية العلوم الاجتماعية من الشوائب التي تثير البلبلة والحيرة وتنتج العقم في معظم الاحيان .

* * *

(٩) عزت حجازي : العلوم الاجتماعية وقضايا التخلف ، مجلة دراسات اشتراكية ، القاهرة ، يوليو « حزيران » عام ١٩٧٣ .

مدخل الى الشعر الحر

الدكتور أحمد سليمان الأحمد

كان أحمد شوقي علامة كبرى من علامات التجديد في شعرنا العربي . وهو علامة كبرى لانه كان اقوى قنطرة امتدت من تاريخنا الادبي المعاصر الى تراثنا الشعرى الذي كانت تبعده عنا هوة عصور الانحطاط . ولسنا الآن في صدد ما لهذه العصور وما عليها في ميدان الشعر ، ولكن الحقيقة انها رأت في الشعر نوعاً من العاب التسلية أو الذكاء أو التهريج أحياناً . ولا تخلو هذه الالعاب من اثارة . وسنجد اننا قد غدونا نلجأ إلى مثل

هذه الالعاب المثيرة في شعرنا الحديث ، وأخذ هذا الشعر – وسط ضياع فكري – يتلهى بالاشكال وبالبديع اللفظي فهو عصر انحطاط حضاري اذا جاز هذا التعبير .

لقد قلد أحمد شوقي ولكن كان في تقليده شيء أو لون من الابتكار يمد برأسه الى المستقبل وان لم يكن قد بلغ بعد دور التميز . وقد يكون من الظلم للحقيقة وللشعر القول بأن أحمد شوقي لم يترك اثراً فيمن تلاه ، لأنه كان مقلداً ، ولأن من تلاه آثر العودة الى الأصل . ذلك لأن أحمد شوقي لم يكن مجرد مقلد كما المحنا ولكنه حاول ان يجدد ، ونجح ضمن ظروفه وبيئته ، وكانت اللغة له مطواعة وكذلك الموسيقى . أما الموضوع فقد أراد ان يجدد فيه ، وعمد الى التنويع ، ولكن المعالجة بقيت مع ذلك ضمن حدود كلاسيكية .

ولقد اجتهد العقاد ، بسرعة وبعصبية ، ان ينكر دور شوقي في الجديد ، واجتهد بنفس السرعة والعصبية ان يفند فكرة « التزام الشاعر » أو ما عبر عنه العقاد بأنه الفكرة السقيمة العقيمة التي تحرم على الاديب أن يكتب حرفاً لا ينتهي الى «لقمة الخبز» أو الى تسجيل حرب الطبقات ونظم الاجتماع «١» ثم بجرة قلم ، سريعة عصبية غير علمية اعلن بأنه ليس أدل على عقم هـذه الفكرة من ان البلاد التي سادت فيها هذه الفكرة لم ينبغ فيها شاعر أو فيلسوف أو مصور أو أديب من طراز رفيع «٢» .

والفكرتان مردودتان الى طراز من التفكير غير علمي ، وهو لذلك يصدر عن تسرع وعصبية ويحاول ان يجد لنفسه متكأ صلباً وسط ايراده على شكل مسلمة لاحاجة بنا الى تقديم الدليل عليها أو طلبه .

ولايهمنا الآن ان نناقش العقاد في كون أدب « الخبز » أو « حرب الطبقات »«٣» .

---

(١) و(٢) شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي ، عباس محمود العقاد ، كتب الهلال ، « يناير ، كانون الثاني » ١٩٧٢ ، مصر .

(٣) هذا مايدعم رأينا بأن الهجوم على الشعر الجديد انما هو هجوم طبقي ايضاً لان الشعر الجديد اتخذ مساراً يسارياً ، أو هو كان في حقيقته واصالته نتيجة لتغير ظروف موضوعية وشروط تاريخية اقتضت تغييراً في الشكل والمضمون على حد سواء .

ولقد حاول نزار قباني « المعرفة ، العدد الاول ، آذار ١٩٦٢ » أن يجعل من قضية الشعر الحديث معركة بين اليمين واليسار .

– كما اراد ان يعبر – لم يقدم لنا لا ادبا ولا ادباء يسترعون الاهتمام ، ذلك لانه كلام « سقيم عقيم » – اذا استعرنا تعبير العقاد نفسه – ومرد هذا السقم والعقم الى التناقض الذي يحمله مثل هذا التعميم ، لان ادب الحياة ، الذي هو ادب انساني ، أي ادب يرمي الى مساعدة الانسان . لابد ان يعطي شيئاً متفوقاً ، وشيئاً خالداً ، وشيئاً مفيداً .

وقد يكون « أدب الخبز » قد اعطى أشياء رديئة من الناحية الفنية احياناً ، وهذا تابع لمقدرة الكاتب او الشاعر ، اما محاولة الزعم هكذا بأن مثل هذا الادب لم يسفر عن شيء عظيم فهو التعصب الاعمى أو هو نتيجة التعصب الاعمى .

ولن نتوقف طويلاً امام تفنيد قول العقاد في هذا المجال ، بل يهمنا اكثر ، الآن ، أن نثبت ان العقاد كان متحاملاً ايضاً على أحمد شوقي وكان ثائراً ، زقاً ، يصيح صياحاً متفجراً في كتاب « الديوان » وبالطبع لا يخلو هذا الصياح من الموضوعية ولكنها موضوعية لا تستطيع ان تستفيد من ابعادها العامية :

« اعلم ايها الشاعر العظيم ان الشاعر من يشعر بجوهر الاشياء لا من يعددها ويحصي اشكالها والوانها ، وليست مزية الشاعر ان يقول لك الشيء ماذا يشبه وانما مزيته ان يقول ما هو ويكشف لك عن لبابه وصلة الحياة به » .

وقد يكون العقاد في ذلك صادراً عن نظرة ترمي الى مزيد من العمق ، والى مزيد من الاستشفاف والتنبؤ بدل النقل . وتلك ، في الواقع ، مزية وميزة الشعر العظيم . وقد يكون شوقي لم يع كل ذلك ، وقد يكون سبقه في هذا المضمار شعراء جاؤوا قبله وشعراء جاؤوا بعده ، ولكن يظل مجال عظمة شوقي انه أتانا بهذه الديباجة العربية المشرقة – كما يقولون – وبهذه الأوزان الفخمة ، وبهذه اللغة التي تصفو احياناً كثيرة ، وأشار لنا بذلك الى أن هذه ديباجتنا واوزاننا ولغتنا ، وعلينا ان ننحو هذا المنحى في معالجة مواضيعنا ، أو لعله كان علينا ان نفهم منه ان لغتنا واوزاننا وديباجتنا شيء جميل ورائع ، وعلينا ان ننطلق من هذه الحقيقة الواقعية . ولكن فهم منها الكثير من شعرائنا ، في فترات معينة ، ان علينا ان ننسج على منوال القديم فليس الذنب ذنب شوقي ، وما اعتقد انه رمى الى ذلك ، وانما أراد أن يجدد بمقدار ، وما كان له ، ضمن ظروفه ، الا أن يجدد بمقدار .

علينا اذن ان لا نقسو على شوقي ، كما أن علينا ان لا نبتغي منه ما نبتغي من شاعر آخر ، له عبقريته ، ولكن له أيضاً ظروفه الجديدة . وفي اعتقادي ان أحمد شوقي

كان ضرورياً للتجديد ، لأنه حلقة قوية لوصلنا بالتراث ، ولغة التراث ، ولأن شعراء كثيرين تطوروا بعد ذلك انطلاقاً من الأسس التي ارساها،ثم تقدموه في مجالاتانسانية، واحياناً فنية ، ويظل مع ذلك علامة كبرى في تاريخ شعرنا المعاصر ، لم يبلغها غيره من أبناء جيله .

لقد أراد احمد شوقي ، وأراد معاصروه الكبار أيضاً ان يكونوا مرآة عصرهم ، بل حاولوا ان يستشفوا أيضاً ويتنبأوا ، ويخاطبوا الشعب على هدى هـذا الاستشفاف وهذا التنبؤ ، تأملوا تاريخهم العربي القديم ، ونظروا في تاريخ الامم الأخرى ، وكان لهم من كل ذلك لون من الشعر الملحمي ، وأحبوا ان يستخلصوا العبر ، واستخلاص العبر هنا يد ظله على المستقبل أيضاً . وكان على هؤلاء الشعراء ان لا يقفوا مكتوفي الايدي مغلولي الابداع من قضايا العصر الهامة ، ولقد عالج احمد شوقي الكثير من هـذه القضايا مباشرة في شعره ، أو بطريقة غير مباشرة من خلال مسرحياته الشعرية (١) . وأراد للشعر أن يكون أداة تثقيفية ، وتعليمية ، وأن يساهم في مد يـد المساعدة الىالناس ، ولكنه — في الواقع — كان أحياناً يتردد ولا يدري كيف يتخذ موقفاً ، أو هو يدري ولكنه لا يقدم على ذلك ، آخذاً منه بمراعـاة بعض متطلبات الزمن ، أو بالاحرى الممسكين بعنان هذا الزمن في عهده — أو لا يخيل اليه وإليهم انهم كذلك — .

فمن الناحية الاجتماعية توقف شوقي — كما فعل في مسرحياته — امام قضيةالمرأة والحجاب والعلم والاخلاق ، وذكر الفقر ، وهاجمه ، ورثى لحال الفقراء ، وحاول ان يرفعهم الى رتبة انسانية سامية ، ومثله فعل جميل صدقي الزهاوي (١٨٦٣ - ١٩٣٦) ومعروف الرصافي (١٨٧٥ - ١٩٤٥) . ولعـل اشهر ما كتب الزهاوي هو ملحمته الرائية « ثورة في الجحيم » والتي تبلغ ٤٣٤ بيتاً من الشعر على الوزن الخفيف . وفيها يصف على طريقة المعري في (رسالة الغفران) وقوف الملكين منكر ونكير على رأسه في القبر ومحاسبتهم له حساباً عسيراً حتى ليضج منه الشيخ .

ولا شك عندنا ان هذه الملحمة من الشعر الذي يجب أن يقرأ ، ولقد اشتهرت في حينها وأثارت ضجة ، ولكن روي بعد ذلك طيها لما فيها من آراء جريئة في معالجـة معتقدات « الجمهور » . ويروى ان الملك العراقي عندمـا عاتب الزهاوي على قصيدته

---

(١) يراجع في هـذا المجال كتابنا « المسرح الشعري ١٨٧٦ — ١٩٦٦ » — دمشق ، ١٩٧٢ .

تلك أجاب (١) : « مـاذا أصنع يا سيدي ؟ عجزت عن اضرام الثورة في الأرض فأضرمتها في السماء » .

والحق أن الزهاوي حاول اضرام هذه الثورة في الأرض ، وتوجه إلى الشباب :

بثوا بألسنة لكم من نـار ما في جماجمكم من الأفكار

وبالاضافة إلى ثورته الاجتماعية ثار على قيود الشعر فلم يكن يرى الاصرار «على التزام القافية» بل كان يرى « نبذها ظهرياً » ودعا الى « الشعر المرسل » ، ولكن زميله ورصيفه « الرصافي » الذي كان هو الآخر ثائراً في شعره ، رأى غير هذا الرأي في الشعر اذ « لا بد من الوزن والقافية » .

ولا بد من الاشارة الى أن الرصافي قاوم الطغيان في شعره ، وبدت في قصائده تباشير مفاهيم اشتراكية ، وتحدث عن سجون بغداد ، وتوجع لليتيم ، وذكر العاطلين عن العمل ، هؤلاء الذين عانوا من الطغيان وعانوا من الاستعمار وعانوا من النظم الفاسدة في البلاد . وعالج قضايا اجتماعية وتصدى لقضايا سياسية بكل جرأة وانتقد سياسة الاذلال والنهب والتجويع :

لنـا ملك وليس له رعـايا وأوطان وليس لهـا حدود
وأجنـاد وليس لهم سلاح ومملكة وليس لها نقـود
أيكفينـا من الدولات أنـا تعلق في الديار لنا البنـود
وأنا بعد ذلك في افتقـار الى مـا الأجنبي به يجـود
كلاب للأجانب هم ولكن على أبنـاء جلدتهم أسود

وهكذا أضاف هؤلاء الشعراء الى ما جاء به أحمد شوقي هـذا الاكتواء بنار النضال ، وهذا التحسس بآلام الشعب ، على الصعيدين السياسي القومي ، والانساني الاجتماعي ، وكان أحمد شوقي وأضرابه ، من قبل ، يمرون بكل ذلك مروراً يفتقر الى صدق المعاناة والى حرارة التجربة . وغدا باستطاعتنا أن نعد شعر الزهاوي والرصافي وغيرهما من الشعراء كمحمد صالح بحر العلوم ممن أرسوا أساس الشعر التحرري ، شعر الفن للحياة في أكثر أشكاله تقدماً ووعياً حتى هذه الفترة .

---

(١) محاضرات في جميل الزهاوي — الدكتور ناصر الحاني — القاهرة ١٩٥٤ .

ولا بد لنا ونحن نتحدث عن الحركات التي أرادت ان تبعث النهضة أو أن تكون شيئاً من النهضة، من ذكر مدرسة «ابولو (١)» التي رأسها أحمد شوقي قبل موته بقليل، والتي كان أبرز شعرائها أو روادها أحمد زكي أبو شادي (١٨٩٢ — ١٩٥٥) ولقد حاولت هذه المدرسة — إذا أجزنا إضفاء هذا التعبير عليها — أن تبعث حركة تجديد ، أو ربما تغيير في الشعر العربي ، ولكنها لم تستطع في الواقع أن تجسد مطامحها في شاعر قادر على أن يكون مثالاً يحتذى . لذلك ضعف أثرها ، وغرقت في لون من الرومانسية قادها فيما بعد ذلك ، وحين هاجر أبو شادي الى الولايات المتحدة ، ان تلبس زي «رابطة مينرفا» في المهجر الأميركي التي كانت نتيجة لجهود أبو شادي حين اغترب واتخذ نيويورك له مقراً ومستقراً . ولعل « أبولو » و « مينرفا » كانتا تطمحان الى أن تقسما « على العموم بالتحرر في الصيغة والتنوع في الموضوع والانطلاق الفكري والتجارب مع الحياة والحضارة (٢) » .

ولعل مدرسة المهجر كانت أبعد أثراً من سابقاتها في شعرنا العربي . ومن هؤلاء الذين كانت لهم مثل هذا الشأن ايليا أبو ماضي « ١٨٩٠ — ١٩٥٧ » والشاعر القروي « ١٨٨٧ » والياس فرحات « ١٨٩٣ » وشفيق معلوف « ١٩٠٥ » ومن قبله أخوه فوزي المعلوف « ١٨٩٩ — ١٩٣٠ » وملحمته المعروفة « على بساط الريح » . فقد اقبل قراؤنا على هذا الشعر العربي القادم من وراء البحار وهزهم ذلك الحنين يشيع في حناياه ، وتلك الوطنيات التي تشارك الوطن آلامه وأحلامه ، ومآسيه وأعياده ، فكأن الناس يقرأون أنفسهم، أو كأنهم يرتاحون الى أن هناك بعيداً ، من يعبر عما يفكرون .

وبدت اللغة العربية وكأنها وطن لشعرائنا المهجريين ، فانزلوها من أنفسهم منزلة التقديس ؛ بل أن بعضهم ملكت عليه لغته العربية كل أوقات دراسته فلم يلق بالا الى اللغات الأجنبية التي تتردد اصداؤها في مسامعه ، أينما ذهب ويمم وجهه . وليس لنا هنا — اشارة لمجد اللغة العربية وانتشارها حتى في تلك الاصقاع النائية — الا أن نذكر بأن في المتحف الامبراطوري في بتروبوليس البرازيلية كتباً عربية اهداها الشيخ

(١) عصبة من الشعراء تحلقت حول مجلة « أبولو » (١٩٣٢) — وكان أحمد زكي أبو شادي رئيس تحريرها .

(٢) من رسالة كتبها أحمد زكي أبو شادي في واشنطن قبل وفاته . (فصول من الثقافة المعاصرة ، محمد عبد المنعم خفاجي ، ص ٢٣٣) .

ابراهيم اليازجي الى امبراطور البرازيل اذ ذاك ،بدرو الثاني ، وكتب عليها كلمةالاهداء شعراً بخطه . والمعروف أن الامبراطور كان يعرف العربية .

ووجد شعراء المهجر في الاندلس وشعراء الاندلس شبهاً من حياتهم هم ، فامعنوا النظر في مجد أولئك ، وحفزهم مجد اللغة العربية في تلك الأقطار على أن يزيدوا اعتزازاً وتمسكاً ومباهاة بهذه اللغة ، وبالنسب العربي . فنسمع الشاعر القروي يقول :

أو يستحي بأبيه من دمه دم شاعر وخليفة ونبي ؟

كما نحس هذا الحب العميق ، الذي لامثيل له ، والذي يحمله للغة ، حتى أنه يسامح من يسبه في غربته ، لأنه يسبه بلغة حبيبة إليه ، هي العربية ، التي خاطبها جورج عساف هاتفاً :

أفديك من لغة أحببتها وطناً فإنما لغتي في غربتي وطني

ولعل من أسباب الانفصام والانفصال الذي عاناه شعراؤنا في المهجر الى جانب أسباب عميقة أخرى هو حبهم لهذه اللغة ، وعدم تخليهم عنها للغة أخرى ، فما داموا لايسمعون اللغة العربية على السنة المحيطين بهم فلا يمكن لهم أن يجدوا فيهم أصدقاء وأصحاباً ، ولا أن يجدوا أي مجال للانس في مدينة لايدرج في شوارعها ناطقون بالعربية .

ولكن إذا كان لهذا الوله مزاياه الايجابية ، فيجب أن لانغفل عن سلبياته خاصة في دنيا الشعر ، لأن هذا التقديس للغة انقلب الى نوع من الجمود ، وبعد أن كان الشعر المهجري مثالاً للتجديد في فترة زمنية معينة ، غدا يحمل أفكاراً رجعية نتيجة لهذا الجمود الذي ذكرنا ، لأنهم أصبحوا يجدون في كل تجديد ، مهما كان ، محاولة للنيل من قدس اللغة والبيان العربي ، فأخذوا يطلقون صيحات فيها بعض المس من الهيستيريا ، وظنهم أن مثل هذه الصيحات ، الملأى بالفخر والهجاء الجاهليين ، انما هي كفيلة بتأكيد الغلبة لهم أو على الأقل وضع أسمائهم في السجل الذهبي للدافعين عن العربية والعروبة . وكان من الطبيعي أن تنصب نقمة هؤلاء الشعراء على « الشعر الجديد » وأخذوا يتفننون في النيل منه والسخرية به . قال زكي قنصل ، متوجهاً الى دعاة الشعر الجديد ، وأجداً فيهم أحفاداً للنبية الكاذبة سجاح .

خاطبونا بلهجة عربية نحن قوم لا نفهم الأرمنيه
يا دعاة الجديد حنوا علينا قد تفشى وباؤكم في البريه ..

وبعد تعميات طويلة عريضة لاطائل وراءها كما يقولون يعمد زكي قنصل إلى أن يكون أكثر دقة في اتهاماته :

كل شعر لا وزن فيه ولا   معنى هراء أصوله أجنبيه
شرف القول أن يكون فصيحاً   لم يُلَجلِجْ إلا خبيث الطويه

ويعود الى ذلك في مكان آخر والخطاب الى جبران خليل جبران :

بشّرت بالتجديد.. لكن لم تقل   أن الجديد رطانة وتمخرق ...
يا سادة الشعر الذي لم يلتزم   وزناً ولا معنى.. ألنتم زنبق...

والشاعر أحياناً يحمل على الرمزية — دون أن يكون لها أي مدلول في فكره — :

آيات شعرك لا نفاد لها   وخنافس الرمزية انصرموا ...
ساء الجديد وخاب قائله   لا العرب تفهمه ولا العجم

ومثل هذا القول انما هو شيء من تلك الأقوال التي مافتيء شعراء القديم يرددونها في كل مناسبة تنفتح أبوابها أمامهم . ومن ذلك ماهاجم به الشاعر المصري محمود غنيم هذا الشعر الحديث ، وذلك في مهرجان البحتري (١) :

هل درى البحتري أن أناساً   بعده شوهوا جمال القصيد
قد جزينا على ارتكاب الخطايا   بأناس جاءوا بشعر جديد
زعموه حراً ، ورقّ الجواري   بعض أوصافه وذل العبيد
عصبة تحسب القوافي غلا   وتعد الأوزان بعض القيود
لهم الله ، كل عي لديهم   مظهر من مظاهر التجديد

وواضح في نهاية المطاف ، أنه ينسب التجديد الى العجز في الشاعر وأدواته التعبيرية .

نستخلص من ذلك اذن ان هذه اللغة ، وأن حب هذه اللغة ، الذي كان حافزاً تقدمياً وقومياً في ظروف معينة قد أخذ يغدو حجة للجمود ، ثم التخلف .

---

(١) مهرجان البحتري وقد أقيم بدمشق في الاسبوع الأخير من ايلول ١٩٦١ .

مفهوم الشعر :

لقد كان شعراء المهجر ، أو الصفوة من هؤلاء الشعراء يطمحون الى المساهمة في تحرير وطنهم ، عن طريق الشعر وتحرير الشعر أيضاً . ولنلتفت قبل كل شيء الى المفهوم الذي أراده للشعر شعراء المهجر .

لعل كبيرهم في الشمال ، ايليا أبو ماضي قد أحسن في التعبير ، جاءت فكرته صحيحة في عمقها وتقدميتها وانسانيتها :

يارفيقي . أنا لولا أنت ماوقعت لحناً كنت في سري لما كنت وحدي أتغنى

انه يفهم الشعر على انه حديث للآخرين ، فلولا هؤلاء لما كان هناك معنى لأن يقول الناس شعراً . وليس هذا فقط بل ان هذا الشعر يجب أن يعالج أعمق مشاعر ومشاكل الانسان والانسانية .

ودافع جورج صيدح عن مفهوم الشعر ، بلسان « العامة » باسم الجماهير التي يهزها الشعر ويثير فيها الحماس ويدفعها الى تحقيق اعمال طيبة في الحياة ، لانه يعرف كيف يثير فيها مكامن الخير والجمال .

والتقى صيدح والشاعر القروي باعتزازهما بالشعر وبدوره ، فرأى الأول لو أن اللغة الفصحى عرفت ما قدم الشعر المهجري لقصت شعرها وصيرت منه اكليلاً عقدته على هامات ابنائه . بينما استيقظت في الثاني تلك الحمية الجاهلية التي كان من أعيائها ما تقيمه لشاعر اذا نبغ فيها لأنه كان المدافع عن أعراضها ، الذائد عن حومتها :

بشاعرها فلتفتخر كل أمـــة يهددها بالموت والعار خذلان

ولا بأس من ذكر حادثة لها علاقة بمفهوم الشعر عند شعرائنا المهجريين ، فقد اشتط في مهاجمة الشاعر رشيد سليم الخوري خصماؤه في العقيدة العربيـة ، وذهب ببعضهم الحقد الطبقي — وأنا اسمح لنفسي بهذا التعبير هنا — فحمل على رشيـد في احدى الصحف متسائلاً بسخرية واحتقار : « من هـو هذا القروي ؟ » . وجاءه الرد مقالة ذيلها رشيد بهذا التوقيع الذي غدا فيما بعد رمزاً للنضال والاخلاص والايمان العربي : الشاعر القروي .

أوردت هذه الحادثة لأقول بأن أروع الشعر المهجري واخلده كان قروياً في منشأه ، حاملاً لرسالة متوجهة الى الجماهير في انشاده .

ولم يمنع هذا أن تكون بعض الآراء الرجعية قد صدرت أحياناً عن بعض شعراء المهجر ، ذلك لأن التقدمية يجب أن تستند أيضاً الى الثقافة العميقة والتحليل العلمي الى جانب هذه العفوية وهذا الوعي المستمر من التجربة والتأمل الذاتي .

وما أجمل ما عبر صيدح قائلاً :

ما قيمة الانسان معتقداً ‏ ‏ إن لم يقل للناس ما اعتقدا ؟

فهو يرى أن الشاعر وان الانسان عامة مطالب بأن يتوجه الى الناس . كل هذا ينفي نظرية الفن للفن . المغلفة بالضباب والبعد عن المجتمع . وما أصدق ما قال في هذا المجال شاعر الملاحم بولس سلامة : « ان الاديب عضو حي في المجتمع ، فاذا انفصل عنه عاد شلوا منتناً كالسمكة التي تنفصل عن الماء فتهلك ..

رسالة قومية وانسانية :

لقد حمل الشاعر المهاجر رسالة قومية وانسانية في دار غربته ، وعندنا أن الرسالة القومية الاصيلة لا يمكن إلا أن تكون انسانية ، وكذلك فان الرسالة الانسانية الحقيقية لا يمكن إلا أن تكون عميقة الجذور في القومية الامينة .

صحيح أن الشاعر المهجري وجد نفسه في محيط راق أحياناً ، وقد يكون رأى فيه أيضاً تخلصاً من بعض الامراض الاجتماعية التي كانت تنخر في جسم وطنه ، وقد يكون استمرأ هذه الحياة الجديدة ، ولكن شيئاً لم يصرفه عن التفكير بالوطن ، وعن الشعور بأنه ملزم أمام هذا الوطن بتأدية رسالة ، هي في كلمة الحق والجمال .

قال نسيب عريضة ،

أنا المهاجر ذو نفسين ، واحدة ‏ ‏ تسير سيري وأخرى رهن أوطاني

ان المهاجر هنا منقسم النفس بين محيطه الجديد ، / وبين وطنه الماثل دوماً أمام عينيه . وفي مثل هذا المعنى الصحيح / قال أبو ماضي بشاعرية أوضح وأندى :

أنا في نيويورك بالجسم وبالروح ‏ ‏ في الشرق على تلك الهضاب

في ابتسام الفجر ، في صمت الدجى ‏ ‏ في أسى تشرين ، في لوعة آب

أنا في الغوطة زهر وندى ‏ ‏ أنا في لبنان نجوى وتصابي

والشاعر هنا ، في موقف معين ، وفي حالة نفسية محددة ، لا يرى في وطنه / إلا الزهر والندى والنجاوى والحب والفجر والصمت الموحي / انه عبارة عن موحيات رومانسية تلح على نفس الشاعر وتلتصق بخياله ..

ولكن هذه الصورة لم تكن دوماً كذلك . لأن الشاعر حامل رسالة ، وطامح أو مدفوع الى أن يكون رائداً . هذا دوره عبر تاريخنا ، أو عبر موحيات هذا التاريخ . فهو يحب ويتخيل ويحلم ويواكب السعادة الحالمة ، ولكنه أيضاً يثور ، وييأس ، ويعاوده الأمل والعزم / ولكنه أيضاً يدعو للاصلاح ، الى التغيير والتحويل .

لنسمع الى شعر العاطفة . قال أبو ماضي :

الأرض ، سوريا أحبّ ربوعها عندي ، ولبنان أعز جبالهـــا
تشتاق عيني قبل يغمضها الردى لو أنها اكتحلت ولو برمالها

وتمنى الياس قنصل مثل هذه الامنية :

أملي وقد شاهدت بندك سيداً بالحق ، أن يطوي ثراك عظامي

وانطلق في زفرة حنين مديدة صادقة عذبة :

أبعد ربوع أرضع المجد أرضها نرى لذة للعيش في وطن ثان
وهل بعد سوريا تروق لشاعر بلاد ولو كانت كجنة رضوان

أما الياس فرحات فلم ينكر انه لم يرتح الى غربته ، وان نوازع الشوق / انما تحمله دوماً الى أرض الوطن / ، فهو فيه مقيم وان نزح :

دار العروبة ، دار الحب والغزل هاجرت منك وقلبي فيك لم يزل
هلا منت بلقيا أسترد بهـــا فجر الشباب ،فشمس العمر في الطفل
هذه الغريبة ما زالت تقتلـــني والسم يقطر من أنيابها العصل
والله يشــهد أني كلما رجعت مني اليك الصبا حمّلتهـــا قبلي

وهتف جورج صيدح مناجياً دمشق :

يامسقط الرأس ، والأرحام تجمعنا حاشا تغيرني في حبك الغير
أنسى يميني ولا أنساك يا وطنا فيك ابتدا ـليته فيك انتهى ـ العمر

باستطاعتنا ان نطيل التوقف عند شعر العاطفة هذا ، وباستطاعتنا ان نكثر من الاستشهاد الجيد ، ولكن دور الشاعر لم يقف عند هذا / صحيح ، أنه لا يمكن لنا أن نتصور شاعراً مهجرياً الا اذا تصورنا الحنين ، ولكن الصحيح أيضاً ان الشعر المهجري يتحلى بميزة ملاصقة له هي الاخرى / الا وهي الشعر القومي والانساني .

وهكذا نسمع نسيب عريضة يتفجر بابياته الثائرة الناقمة وقد ضاقت بتقاعس المغتربين عن نجدة اخوانهم المنكوبين في الوطن ، على اثر الحرب العالمية الأولى ، انه يكاد يبدع وزناً جديداً ينطبق على هذه النقمة وعلى هذه الثورة ، ومهما يكن فانه شعر فيه الصدق ، وفيه الحب الاعمق ، وكيف لا ، وهو لا يستطيع ان يتصور سعادة لا يعرفها الوطن وأهل الوطن لنسمعه يتفجر بابياته ، باوزانه الناقمة :

كفّنوه . وادفنوه . أسكنوه . هوة اللحد العميق .
واذهبوا لا تندبوه . فهو شعب ميت ليس يفيق !
ولنتاجر . في المهاجر . ولنفاخر . بمزايانا الحسان .
ما علينا إن قضى الشعب جميعاً . . . أولسنا في أمان !
ربّ ثار – ربّ عار – ربّ نار – حرّكت قلب الجبان
كلها فينا – ولكن لم تحرك ساكناً إلا اللسان !

انها ثورة عنيفة ، ونقمة قد تكون ظالمة ، ولكن الأكيد انها صادقة ، وانها مؤثرة . انها شيء من هذا البغض الذي يوجهه المرء لنفسه أحياناً ، وهو بغض مستمد من اعمق اعماق الحب .

وبهذه الروحية صور الشاعر القروي عقلية بعض أبناء وطنه :

سل الساجين ذيول النعم
ألم تبق فيكم بقية دم
ألا تشعرون بجمر الندم
ألا تبصرون شقاء الوطن

وكان أبو ماضي أضيق أفقاً من القروي ومن عريضة ، اذ وضع نفسه موضع

الوطن ، وحكم على بني قومه من خلال موقفهم منه ، وقد يكون عذره ان الشاعر قد فنى شخصه في رمز الوطن .

قومي ، وقد أطربتهم زمناً ساقوا إلي الحزن والكمدا
هم عاهدوني إن مددت يدي ليمد كل فتى إليّ يدا
قالوا : غــداً تهمي سحائبنا فرجعت أدراجي أقول غدا ..

ولكن الشاعر المهجري كان دائم التطلع الى افق الوطن، يستشف حوادثه واحداثه، يهزه كل ذلك / ويثير فيه الخيال والكلمة و الوزن ، فاذا ما وقعت عين الشاعر القروي على تلك المشانق التي نصبها السفاح لاحرار العرب، انطلق صوته من دنيا المهجر البعيد/ لينتقل بكل قوته وثورته ، عبر المدن والقرى ، في الجبال والصحارى، وعلى امواج البحر والأثير :

خير المطالع تسليم على الشهدا أزكى السلام على أرواحهم ابدا
فلتنحن الهام إجلالاً وتكرمة لكل حر عن الأوطان مات فدى
أكرم بحبل غدا للعرب رابطة وعقدة وحدت للعرب معتقدا

وواكب ايليا أبو ماضي تلك المشاهد البطولية والفاجعة في ميسلون وصور فأبدع :

بأبي وأمي في العراء موسّد بعث الحياة مطامعاً ورغابا
لما ثوى في ميسلون ترنحت هضباتها وتنفست أطيابا
وأتى النجوم حديثه فتهافتت لتقوم حراساً / له حجّابا
ما كان يوسف واحداً بل موكبا للنور غلغل في الشموس وغابا
هذا الذي اشتاق الكرى تحت الثرى كي لا يرى في جلق / الاغرابا

الثورات العربية والتفات الشعراء المهجريين الى الوطن

كانت الثورات العربية أبلغ تعبير وأقواه عن طموح الأمة العربية الى استعادة شخصيتها ولغتها وحريتها وبناء كيانها الجديد ، فلا عجب أن رأينا شعراءنا المهجريين

يتباورون في تمجيد هذه الثورات ، ورفع أصواتهم عالياً في نصرتها . والدعاية لها في أوساطهم ، بل ان الكثير منهم كرس وقته ، مضحياً بمصالحه الشخصية ، جائباً المدن والقرى لجمع التبرعات من أجل مواصلة النضال . ورأينا الشاعر القروي عام ١٩١٧ ، يقوم بمحاولات جدية بين أوساط المغتربين العرب في أميركا كي يجند فرقة لمحاربة الاتراك وتحرير الوطن العربي من احتلالهم . وبتلك المناسبة أطلق صيحته المدوية :

لنا وطن هلا سمعنا نحيبه ... وهلا رأينا ضعفه وشحوبه

وكان التغني بالحرية سبيل الشعراء الى تحبيبها والى إيقاظ ما أغفى منها في بعض النفوس وراء السعي في سبيل غنى أو مجد أو سلطان — ولو على أنقاض الحرية — . وسمعنا ايليا أبو ماضي يهتف :

كن نبياً يستنزل الالهاما ... كن مليكاً يصدر الاحكاما

كن غنياً ، كن قائداً ، كن اماما ... لست مني او تعشق الحريـة

وعندما نصب جمال السفاح المشانق لأحرار العرب في دمشق وبيروت ، رأى الشاعر القروي أن الحبل الذي علقوا به ، هو حبل سيجمع العرب ويصل فيما بينهم ، كما أن تلك العقدة التي التفت حول أعناق أولئك الأبطال ستوحد معتقد العرب . ولا أجد بدأ من ذكر هذين البيتين اللذين هما صلاة شعرية موجهة الى روح كل شهيد مات في سبيل كرامة الانسانية أينما كان :

خير المطالع تسليم على الشهدا ... أزكى السلام على ارواحهم ابدا

فلتنحن الهام اجلالا وتكرمة ... لكل حر عن الاوطان مات فدى

وانبسطت أسارير الشاعر فرحات عندما ترامت الى سمعه أنباء الثورة المصرية على فساد فاروق وبطانته المتعفنة، فأخذ يستزيد من الحديث الشهي الحبيب الى النفس:

ألا حدثونا عن القاهرة ... وعن وثبة البطل الباهرة

أمصر استفاقت نواطيرها ... وفرت ثعالبها الكاسرة

فكأنه بذلك يرى الرد الصريح على تقرير المتنبي ، شاعر العربية منذ الف عام ، عندما أطلق هذا الحكم القاسي :

نامت نواطير مصر عن ثعالبها ... فقد بشمن وماتفنى العناقيد

وارتفع صوت أسد موسى ، من مجاهل البرازيل ، من تلك الدنيا البعيدة يحيي ثورة الجزائر :

موحى ليوث المغرب الاقصى ، لقد أديتم حق العروبــة بالدم
واخيبة الطاغي بفرنس أمــة تأبى لغير أصولها أن تنتمي
زعم الدعيّ بأنها رضيت لها بدلاً من النسب الصريـح بمبهم
حاشا الوفاء . فتلك دعوى كاذب وغـد . فما العربي كالمستعجم

وحقاً ان هذه الرابطة التي تحمل شاعراً مغموراً ، بعيداً ، في منطقة مغمورة ، بعيدة ، لأن ينتفض انتفاضة العزة بثورة الجزائر ، التي هي ثورته ، ثورة العروبة ، لهي رابطة أقوى من المستعمر ومن كل أساليبه المبطنة والمكشوفة .

وكانت نكبة فلسطين أشد ما هز النفوس وأثار الكلمات . ولكن لنلق نظرة على ما قاله القروي في مقدمة ديوانه :

« قويت الحركة الوطنيــة في سان باولو (١) على أثر افتضاح وعـد بلفور وشبوب الثورات في العالم العربي ، فانشطر الكتاب الى استقلاليين واحتلاليين ومرتزقة مذبذبين . فقامت الحفلات الوطنية الادبية على قدم وساق تدعوني للاشتراك بها قولاً وعملاً . كنت انقطع عن التجوال (٢) شهراً كاملا مضحياً بأجرتي ومنفقاً من جيبي لأنظم القصيدة التي طلبت مني . وبعد أن أهيء القصيدة كنت أنظم التراتيل وألحنها وأمرن الجوقة على انشادها ، حتى إذا انتهت الحفلة بعد منتصف الليل ، وبعد أن أكون ألهبت الحفل وأقعدته تحمساً وهتافاً أخرج الى الريح والبرد ، والعرق يبلل ثوبي ، ولا أجد من يقلني بعربته الى بيتي ، ثم أصبح لأرى الجرائد الاحتلاليــة توسعني قذعاً وتلوم الذين دعوني الى الكلام » .

إننا إذا تجاوزنا اتهام الشاعر الخفي لجمهوره بأنه جمهور تحمس وهتاف سطحيين، نعرف من خلال هــذه الكلمة بأن جميع المهاجرين لم يكونوا ليصيحوا لنداء القومية

(١) مدينة كبرى في البرازيل يعيش فيها عدد كبير من أعضاء الجاليــة العربية وأثريائها .

(٢) التجوال هنا هو عمله كتاجر متجول .

والوطنية ، فقد كان بعضهم مأجوراً للمستعمر ، وكان قسم منهم جباناً ، وكان غيره بخيلاً ، ولكن دور الشاعر ، دور المثقف الشعبي ، يبرز هنا بوضوح لا لبس فيه ولا إيهام . انه بمثابة القائد الذي يثير الحماس ، ويوقد الحمية في الهمم ، ثم لا يطلب جزاء ولا شكوراً على عمله ، لأنه إنما فعل ما يفعله استجابة لما تمليه عليه رسالته الفكرية ، الوطنية ، لا طمعاً بمثابة ، أو رهبة من حرمان . وهكذا يسجل الشاعر المهجري طليعية دور الأدب في حياة المجتمع .

والشاعر القروي معروف عنه حبه الشديد ، لأمه ، وهي التي أوحت اليه خالدته « حضن الأم » التي ترجمت الى لغات كثيرة . وافتقد القروي هذه الأم في وقت افتقد فيه الوطن العربي جزءاً من فلسطين ، فشغل الشاعر برثاء المليون عن رثاء والدته :

كفى الميت منا أن يحسّ له فقد ... أبعد هلاك الجمع يستفقد الفرد ؟
أبعـد فلسطين يناح على فتى ... وهل بقيت في مقلة دمعة بعد ؟
بكائي على المليون أنضب أدمعي ... فما أنا إلا النار والحجر الصلد
ألا دمعة من لاجىء استمدها ... فأبكيه بالحر الذي جزره مدّ

ولما شاعت دعوة التطوع في الجيش الانكليزي اثناء الحرب قال الياس فرحات بأسلوبه اللاذع :

يحلم الـكسون في استعدادهم ... للوغى أن يأخذوا منا جنودا
طمئنوهم أننا من أمـة ... تحفظ الود ولا تنسى العهودا
كيف ننام وننسى أنهم ... أخذوا النفط وأعطونا اليهودا

ولقد كان ايليا أبو ماضي دعا الشاعر جورج صيدح الى الاقامة في نيويورك ، غير أن هذا الاخير اعتذر عن ذلك بأنه لا يستطيع ان يعايش شعباً « متصهيناً » سلب العروبة قدسها وأباحه العصابات المتنادة من شق اصقاع الدنيا . قال :

لاخير في شعب « تصهين » قلبه ... فغدا يرابي في الورى ويحابي
سلب العروبة قدسها واباحـه ... للفاجرين كناهب ونهّاب

ورسم الياس فرحـات للفلسطينيين درب العودة . انه الدرب المدمى ، درب التضحية ، درب الرجولة ، يسيرون عليها هازجين بأغاني العروبة والكرامة .

« والحقد يزأر في مقدمة الكتائب والمنون »

لقد وقف شعراء المهجر قوافيهم على الوطن وعلى الشعب البعيدين القريبين، وضاق بذلك فريق من « الاغرار » ـ على حد تعبير القروي ـ رأوا في الشعر الوطني ضيقاً، وكأنما لم يرتاحوا الى هذا الاتجاه أبداً الى الشرق العربي ، هذا الاتجاه الذي يكاد يتجاهل تجاهلاً تاماً المحيط الاجنبي الذي ينطلق منه أو يحيا في ظلاله .

الى هؤلاء وجه الشاعر القروي قوله :

زعم الأغرار اني شاعر ضيق الآفاق محدود الحدود
وستبلى وطنياتي التي رفلت منها البوادي في برود
والتي يحسد هداب الضحى خيطها المنسول من حبل وريدي
ليت فيهم منصفاً يخبرهم انني شاعرهم رغم الجحود
انا للحب وللحرب معاً وقوافيّ لمن شاء شهودي

أجل لا يمكن لنا مسبقاً أن نخطط للشاعر دربه . انـه انسان حساس ، واع ، مثقف ، ذو رسالة . وهو مواطن يعمل ، ويراقب ، وينفعل ونتيجة لـكل ذلك يكتب وينشد . ودوره كائن في الميدان الاجتماعي ، والوطني ، كائن في لهب الثورة والكفاح، كائن على أسوار الصمود، كائن أيضاً حيث يجب أن نفهم معنى الحياة في البشر والطلاقة والحب والقلب المنفتح على الجمال .

ويتوضح اكثر فاكثر في الشعر المهجري هذا الالتفات الى الوطن (حتى أرى أن هذا الشعر لم يحفل كثيراً بمحيطه على خلاف مـا قال الدكتور أحمد زكي أبو شادي من « ان تفكير الأديب المهاجر مزدوج، فبينما يستوعب مسائل محيطه الراقي ويتفاعل معه تفاعلاً واقعياً وعاطفياً ، تراه يحن الى وطنه ويسهم في معالجة مشاكله ، وقد يكون على البعد المكافح الرائد وحامل علم الثورة » ،

ولا أكاد أجد مبرراً لما ألقاه أبو شادي في هذا المجال الا ان يكون التأثر ببعض المظاهر من التقدم المفتقد اذ ذاك . والا فكيف نفسر هذا الحنين الى الوطن ، وهـذا

الاصرار على الارتباط الحياتي بالارض البعيدة . لنسمع القروي :

بلادك قـــدمها على كل ملة ومن اجلها افطر ومن اجلها صم
هبوني عيداً يجعل العرب امة وسيروا بجثماني على دين برهم

وإلا كيف نفسر ان يحسب الشاعر المهاجر تلك الفترة التي قضاها بعيداً عن وطنه وكأنما هي اوضار قد علقت به ومن حقه ان يتخلص منها ويقذف بها متى وسعه ذلك . ألم يعبر الشاعر القروي عن هذه الحالة عندما حل في سوريا بعد غياب طويل ، وزار معالمها وهو يكاد لايصدق نفسه ، يكاد لايصدق انه في الجنة ، في الشام :

حتّام تحسبها اضغاث احـــلام سبّح لربك وانحر . انت في الشام
لم يأذن الله يابوق العروبة ان تقضي الحياة غريباً بـين اعجام
سيّان بعـد التلاقي يا بـلادي لو خلدت او حكم الطـاغي باعـدامي
أما رجعت ؟ ألم أنشق هواك ؟ ألم ألثم ثراك ؟ ألم أسمعك أنغـــامي
أحس بالراحة الكبرى كأني قد طرحت في البحر عني كل آثامي

وهذا هو شفيق المعلوف وقد نال الغنى والجاه في المهجر ، ومع ذلك فهو يشكو الآلات الفولاذية وهو يتطلع ابداً الى مجالات الوحي.انه لا يستوعب ـ كما زعم الدكتور أبو شادي ـ مسائل محيطه الراقي ، وانما يلم بها الماما سطحياً ولا يتفاعل معها تفاعــلاً واقعياً وعاطفياً . وقد يكون في عدم الالمام العميق بمسائل المحيـط نقص يؤاخذ عليه الشاعر ، ولكنه كان في حالة الشعراء المهجريين طريقاً الى الارتباط العميق بالوطن وبالشعر العربيين .

هل كان الشعر المهجري رائداً :

كتب الياس قنصل ، الشاعر المغترب ، يقول : « ان الواقع أوقفنا على مفترق طريقين : الأدب مشدود اليه الفقر ، والتجارة في طيا الاثراء . فلم نتردد لحظة في الاختيار » .

أي ، بمعنى آخر ، ان الشعراء المهجريين قد أرادوا الشعر ذا رسالة ، فهل نهض شعرهم بهذه الرسالة ؟

سأعود إلى القول اني لا أوافق احمد زكي أبو شادي كل الموافقة في كلمته ، لا من حيث أن الأديب المهجري استوعب محيطه الراقي – وهذا المحيط لم يكن دوماً راقياً – ولا من حيث أن الاديب المهجري كان رائداً .

وأنا أدعم آرائي ، فوق ما فعلت ، بالشاعر الياس فرحات ، الذي كتب الشعر أول ما كتبه في المهجر ، فهو والحالة هذه شاعر مهجري مئة في المئة كما يقولون ،ومع ذلك فقد كان بصره دوماً متحولاً الى مشاكل وطنه البعيد ، وبني قومه الذين شطت به النوى عنهم .

مرد ذلك – ضمن امور اخرى – الى أن الأديب المهاجر كان يكاد يعتبر نفسه عابراً في محيطه الجديد ، فلم يهتم بدراسته ولا بالتعمق في النظر الى ثقافته وإلى أسباب رقيه ان كان ثمة من رقي . كان هناك دوماً نزوع عاطفي الى الوطن الحبيب ، الوطن الرازح تحت عبء الارزاء والمصائب .

هذا النزوع العاطفي يحمل الاديب المهاجر على ان يكون ثائراً منتظماً تحت علم الثورة ، وقد يكون طامحاً الى أن يكون في الصفوف الاولية ، وقد يكون مستحقاً لأن يكون في عداد هذه الصفوف ، ولكنه ، على أية حال ، وضمن ظروفه الموضوعية لا يمكن له أن يكون رائداً .

وعندي ان كلمة الدكتور أبو شادي لم تكن كلمة علمية ، وانما كانت كلمة مطلقة أرادت أن تقدر الادب المهجري فما بنت هذا التقدير على دراسة معمقة ، وانما بنتها على نظرة شاملة واكاد اقول عابرة .

مآخذ وجيزة أساسية على الشعر المهجري :

لن آخذ عليه ضعفه اللغوي ، فهذه تهمة لا تستند الى الواقع ، أجلب في الدعاية لها فريق من الأدباء – خاصة في مصر ، وفي طليعتهم عزيز أباظة وطه حسين – ، وسقطت الدعاية ولم يفلح الداعون .

ولكني سأشير الى أن اسلوب الشعر المهجري – في قسم كبير منه – هو أسلوب مباشر ، ولعله جيد في مخاطبة الجماهير . وعندي أن البيئة المهجرية هي التي أملته .

وسأقول ان هذه الأشعار لم تخل أحياناً من الدفاع عن وجهة نظر لم تعد تقدمية،

وذهب بعضهم الى التهجم على بعض أعلام التجديد وأعلام الاشتراكية العلمية ، واعتمادهم في ذلك على منطلق غيبي وايمان سطحي ، وأغرقت هذه الأشعار في التغني بالمناسبات كمدح مطران أو تاجر ولكن أجدر هذه المآخذ بالنظرة الجديةهي أن هؤلاء الشعراءالذين أغنوا بكل زخمهم وتدفقهم وصفائهم التحرر الوطني ، عندما كانت المعركة واضحة غير معقدة ، بين شعب يتحرر، واستعمار محتل متكالب، كانوا أقل توفيقاً عندما اصطدموا، أو بالأحرى عندما طالعتهم في الوطن معارك من نوع جديد . فهم مثلاً عندما يهاجمون الشعب الامريكي على أنه صهيوني ، أو « متصهين » ، لايعدون علة ذلك في طبيعةالنظام الامريكي مثلا ، الشيء الذي أصبح بديهياً . لذلك لا نرى في شعر المهجر ما يعتد به حيال هذه الأزمات التي اجتاحت العالم العربي ، وقيام دول من نوع جديد ، دول اتخذت الديموقراطية الشعبية نظاماً سياسياً ، والطريق اللارأسمالي المؤدي الى الاشتراكية خطة اقتصادية .

ولكننا مع ذلك نلمح بعض الأنوار التي يلقيها بعض الشعراء المهجريين ، في فترات قصيرة ، على بعض المشاكل ، فكأننا نجد لها تفسيراً علمياً ولو باهتاً . قال فرحات وهو يعني الرأسمالي صاحب أداة الانتاج :

يا صاحب المال كل الحسني ولا تعتذر
إني الصديق الذي مهما تسيء يغتفر
أنقصت من أجرتي في ذا الزمان العسر
هل خفت أن أغتني أم خفت أن تفتقر ؟

مشاطرة لا ريادة :

وقد أرى في ذلك ، جريمة لا تغتفر للشعر المهجري . إذ علينا أن نقيم حكمنا على أسس متعارف عليها في النقد العلمي الحديث ، فلا نهمل منطلق هذا الشعر ، ولا الظروف والشروط التي أحاطت به ، وتركت طابعها عليه ، وحسب هذا الشعر أنه غنى في أعياد الوطن ، وأنه تألم لألم الشعب ، وأنه حمل آمال الأمة، وأنه آمن بالعرب وبالوحدةوبالخير وبالحق ، وآمن بالتراث العربي سبيلاً الى التجديد :

ومن الحوادث حافز طبعت كلماته كالنار في كبدي

أفكان يكنني السكوت ولي وطن اعز عليّ من ولدي
وانا ابنه . القيه منطرحاً بين الذئاب مضعضع الجلد

* * *

انا وإن تكن الشآم ديارنا فقلوبنا للعرب بالاجمال
نهوى العراق ورافديه وما على ارض الجزيرة من حصى ورمال
وإذا ذكرت لنا الكنانة خلتنا نروى بسائغ نيلها السلسال
كنا وما زلنا نشاطر اهلها مر الأسى وحلاوة الآمال

أقول : لعل هذه الأبيات للشاعر الياس فرحات كانت دعماً لقولي بأن الشاعر المهجري لم يكن رائداً بل « مشاطراً » لأهله ولوطنه آلامها وآمالها . وحسبه بذلك أنه مواطن وفي ، وأنه في حياة الأدب شيء من أدب الحياة .

وبعد ،

فيؤثر عن الرئيس الأمريكي الأسبق ، تيودور روزفلت ، أنه قال للشاعر والمفكر العربي المهجري جبران خليل جبران : « أنت أول عاصفة انطلقت من الشرق واكتسحت الغرب ، ولكنها لم تحمل الى شواطئنا غير الزهور » .

ترى لو كان روزفلت حياً وشاهد ما تحمل جنوده وطياراته وسفنه من الدمار والخراب والموت الى الشرق ، ماذا يكون موقفه من نفسه ومن التاريخ ومن الانسانية؟

لا شك أنه الخجل ، ولكنه الخجل الذي لن يغير شيئاً من مجرى التاريخ . فالذي يضطلع بهذه المهمة ، والذي يوصلها الى شاطىء الأمان ، هو نضال الجماهير العامة ، وتكاتفها ، وإيمانها بأن كل انتصار في أي بلد كان هو انتصارها ، وهو خطوة حثيثة الى انهيار الاستعمار العالمي ، والطغيان المحلي ، وإيذان ببزوغ فجر الحرية للشعوب ، والسعادة لمن يعملون .

تلك هي الراية التي يحملها شعراؤنا المجددون ، شعراء الشعب ، من أيدي زملائهم المهجريين . سنة الكون . ولكنه حبل متواصل لأمة واحدة ولغة واحدة وهدف واحد ، الحرية والجمال والسعادة لكل الناس .

ولكن .. لربما كان من قبيل التقصير أو الاجحاف بحق أسماء كبيرة لمعت في المشرق

العربي في فترة ازدهاء الشعر المهجري ، أن لا نذكرها لأنها هي الاخرى تركت أثراً ، ولأنها تظل علامات في تاريخنا الشعري .

هناك المدرسة الكلاسيكية – الرومانسية التي بلغت أوجها مع بدوي الجبل وبشارة الخوري وعمر أبو ريشة والياس أبو شبكة ، وعلي محمود طه ، والمدرسة الكلاسيكية – الواقعية التي كان أبرز ممثليها محمد مهدي الجواهري ، والمدرسة الرمزية وعلى رأسها سعيد عقل ، هذه المدارس جميعاً – خاصة بؤلاء الممثلين الذين ذكرنا – أضافت إضافات هامة للشعر العربي ، ولكنها ليست إضافات عصرية تماماً . وهذه المدارس من حيث الشكل لا تباين فيما بينها ، ولعلها جميعاً أسرفت في موسيقية الوزن واللفظة والتعبير ، واستندت – بما فيها مدرسة الرمز – على التعبير العربي الأصيل المنتقى . وعالج هؤلاء الشعراء ايضاً قضايا مجتمعهم وتأثروا بالأحداث التي مرت على بلادهم ، ولكن اختلفوا في طريقة المعالجة تبعاً للأفكار السياسية والاجتماعية التي يؤمنون بها ، أو يحملونها .

وباستطاعتنا القول ان هؤلاء الشعراء الذين يكادون يؤلفون مدارس بأشخاصهم وكتاباتهم انما كانوا امتداداً لأحمد شوقي والرصافي ولمدرسة أبولو والمهجر ، أو كانوا مشتركين مع هؤلاء في شكل ومضمون أصبح شعراؤنا ونقادنا يعبرون عنه بلفظة القديم ، ويحمّلون هذه الكلمة كل مايجعلهم يولون وجوههم صوب شعر يقولون له «الجديد» أو « الحديث » أو « الحر » أو « المنطلق » ، وهم في ذلك انما يريدون ان يجعلوا من الشكل قبل كل شيء حداً فاصلاً بين مفهومين . ولكن لنعترف أن الشكل لن يكون كل شيء وإلا فقد التجديد كل معناه وكل حيويته وكل عصريته . مها يكن فلنتقدم مع هذا الوافد الجديد الذي ملأ الدنيا وشغل الناس ، ومع ذلك فما زال يبدو وكأنه غير واثق من نفسه لانه يسرف أحياناً كثيرة في الضجيج والدعاوي ، شاكياً من قصور « الذوق الجماهيري » ومن جمود الاذن الموسيقية العربية تارة ، فكأنه يشكو انصراف هذه الجماهير عن الشعر الجديد ، دون أن يدور بباله أنه هو الذي انصرف عن الجماهير وعن كل ما تمثله من اصالة وإيحاء وعطاء .

الوظيفة الاجتماعيّة للشعر

ت. س. اليوت

ترجمة: جهاد دروزة

من المحتمل جداً أن يوحي عنوان هذه المقالة بأشياء مختلفة بالنسبة لأشخاص مختلفين مما يعطيني العذر في أن أشرح أولاً ما لست أعنيه به قبل أن أمضي محاولاً شرح ما أعنيه. عندما نتكلم عن وظيفة أي شيء

فنحن على الأرجح نفكر بما ينبغي على ذلك الشيء أن يفعله وليس بما يفعله أو قد فعله . وهذا تمييز هام ، (لأنني لا أعتزم أن أتحدث عما أظن أن على الشعر أن يفعله) . إن الأشخاص الذين يقولون لنا ماينبغي على الشعر أن يفعله . لاسيما إذا كانوا أنفسهم شعراء ، يفكرون عادة بالنوع الخاص من الشعر الذي يرغبون بكتابته . من الممكن دائماً أن يكون للشعر في المستقبل وظيفة تختلف عما كان له في الماضي ؛ ولكن حتى لو كان الأمر كذلك فانه من المفيد أن نقرر أولاً الوظيفة التي كانت له في الماضي ، في فترةما أو أخرى، وبلغة أو أخرى، وبشكل عام . إنني أستطيع بسهولة أن أكتب عما أفعله بشعري شخصياً أو عما أرغب أن أفعله ثم أحاول أن أقنعك بأن هذا هو بالضبط ما كان الشعراء الجيدون بأكلهم يحاولون أن يفعلوه أو ماكان يتوجب عليهم أن يفعلوه سوى أنهم لم يفلحوا تماماً ، وربما لم تكن تلك غلطتهم . غير أنه يبدو لي من الأرجح أنه ان لم يكن للشعر ، وأنا أعني كل الشعر العظيم ، وظيفة اجتماعية في الماضي فليس من المحتمل أن يكون له أي وظيفة في المستقبل .

عندما أقول كل الشعر العظيم فانني أقصد أن أتجنب طريقة أخرى لمعالجة الموضوع . إذ بامكاننا أن نأخذ الأنواع المختلفة للشعر واحداً بعد الآخر ولنناقش الوظيفة الاجتماعية لكل منها بدوره دون أن نتوصل الى السؤال العام عن وظيفة الشعر بما هو شعر . انني أريد أن أميز بين الوظيفة العامة والوظيفة الخاصة ، بحيث نعرف مالسنا نتحدث عنه . قد يكون للشعر غرض اجتماعي متعمد وواع . وغالباً ما يتبدى هذا الغرض واضحاً في أشكاله الأكثر بدائية . فهناك على سبيل المثال الأناشيد والأغنيات القديمة التي يقصد ببعضها الى أغراض سحرية خاصة - تحويل العين الصائبة ، شفاء بعض الأمراض أو استرضاء الجن . وقد استخدم الشعر قديماً في الطقوس الدينية، ونحن اذ نردد ترنيمة ما فانما نستخدم الشعر لغرض اجتماعي خاص . والأشكال الأولى للملحمة وقصص البطولة نقلت ما كان يعتبر تاريخاً قبل أن تغدو وسيلة للتسلية الشعبية فحسب . ولابد أن شكلاً منتظماً للنظم كان في غاية الفائدة للذاكرة قبل استخدام اللغة المكتوبة، كما لاريب أن ذاكرة المنشدين والرواة والمتعلمين كانت غير اعتيادية .

في المجتمعات الاكثر تقدماً ، كما في مجتمعات اليونان القديمة تتبدى وظائف الشعر المعروفة واضحة . فالمسرحية اليونانية تتطور عن طقوس دينية وتبقى احتفالاً رسمياً شعبياً مرتبطاً بالاحتفالات الدينية التقليدية . والقصائد الغنائية الاغريقية تتطور مرتبطة بمناسبة اجتماعية معينة . هذه الاستعمالات المحددة للشعر منحت الشعر بالتأكيد اطاراً

أصبح معه بالامكان الحصول على الكمال في أنواع معينة .

في الشعر الاكثر حداثة ، بقي بعض هذه الاشكال كالتراتيل الدينية . وقد أصاب معنى كلمة الشعر التعليمي بعض التغيير . فكلمة تعليمي قد تعني نقل المعلومات أو توجيه تعاليم أخلاقية أو قد تعني شيئاً يشمل الاثنين معاً . إن قصائد فرجيل الزراعية هي شعر بالغ الجمال وتحتوي معلومات بالغة القيمة عن الزراعة الجيدة . غير أنه يبدو مستحيلاً اليوم أن تكتب كتاباً عصرياً عن الزراعة يكون في الوقت نفسه شعراً جيداً . ويعود ذلك من جهة الى أن الموضوع في حد ذاته قد غدا أكثر تعقيداً وعلمية والى أن معالجته بالنثر أكثر سهولة من جهة أخرى . ولا يتوجب علينا أن نفعل كما فعل الرومان فنكتب بالنظم موضوعات كونية وفلكية وقد أضحى الشعر التعليمي بالتدريج مقصوراً على الشعر الذي يهدف إلى الحض على الأخلاق أو على الشعر الذي يرمي إلى اقناع القارىء بوجهة نظر الكاتب حول موضوع ما . إن بعض أشعار درايدن في القرن السابع عشر هي أهاج بمعنى أنها تهدف الى السخرية من الموضوعات التي تتوجه ضدها . وهي تعليمية من حيث استهدافها اقناع القارىء بوجهة نظر دينية أو سياسية معينة . وهي حين تفعل ذلك فانها تستفيد أيضاً من الطريقة المجازية في اخفاء الواقع تحت ستار التخييل : فقصيدة « الأيل والفهد » التي تستهدف اقناع القارىء بأن الحق إلى جانب كنيسة روما ضد الكنيسة الانكليزية هي أروع القصائد في هذا النوع. كما أن قسماً كبيراً من شعر شيللي في القرن التاسع عشر أثارته الحماسة للاصلاحات السياسية والاجتماعية .

أما بالنسبة للشعر المسرحي فان له الآن دوراً اجتماعياً متنوع خاص به . فبينما يكتب معظم الشعر اليوم ليقرأ على انفراد أو ليقرأ بصوت مرتفع في مجموعة صغيرة ، فان للنظم المسرحي وحده دوره في خلق تأثير مباشر جماعي على مجموعة كبيرة من الناس المجتمعين معاً ليشاهدوا حادثة خيالية تمثل على المسرح . يختلف الشعر المسرحي عن أي شعر آخر ولكن مادامت قوانينه الخاصة هي قوانين المسرحية فان دوره يختلط بدور المسرحية بعامة ولست معنياً هنا بالوظيفة الاجتماعية للمسرحية .

أما بالنسبة للوظيفة الخاصة بالشعر الفلسفي فانها تستدعي تحليلاً وتعليلاً تاريخياً طويلاً بعض الشيء . لقد ذكرت آنفاً على ما اعتقد عدداً كافياً من أنواع الشعر لأبين أن الوظيفة الخاصة لكل منها تتعلق بوظيفة أخرى : الشعر المسرحي يتعلق بالمسرحية ، الشعر التعليمي الاعلامي يتعلق بوظيفة مادة موضوعة ، والشعر التعليمي الفلسفي أو الديني أو السياسي أو الأخلاقي يتعلق بوظيفة

هذه الموضوعات . وقد نبحث وظيفة أي من هذه الانواع الشعرية دون أن نمس مع ذلك وظيفة الشعر لأن كل هذه الأمور يمكن أن تعالج نثراً .

ولكن قبل أن أتقدم في البحث أود أن أنحي جانباً اعتراضاً يمكن أن يثار . إن الناس في بعض الأحيان ينظرون بعين الشك إلى أي شعر له هدف معين : الشعر الذي يدافع فيه الشاعر عن وجهة نظر اجتماعية أو أخلاقية أو سياسية أو دينية . وهم يميلون غالباً إلى القول بأنه ليس شعراً حين لا تستهويهم وجهات النظر المعنية . تماماً كما يفكر أناس آخرون بأن شيئاً ما هو شعر حقيقي اذا صدف وكان يعبر عن وجهة نظر يميلون إليها . لابد لي من القول أن مسألة ما إذا كان الشاعر يستخدم شعره لتأييد وضع اجتماعي ما أو مهاجمته أمر غير مهم . فقد يتسنى أن يكون لشعر سيء شعبية عابرة اذا كان الشاعر يعكس موقفاً شعبياً آنياً . إلا أن الشعر الجيد لا يستمر متجاوزاً تغير الرأي العام فحسب وانما متجاوزاً خمود الاهتمام بالقضايا التي كان الشاعر متحمساً لها. فقصيدة لوكريتوس تبقى قصيدة عظيمة ولو أن تصوراته الفيزيائية والفلكية مشكوك بها . كما أن قصيدة درايدن ، رغم أن النزاعات السياسية للقرن السابع عشر لم تعد تعنينا، يمكن أن تمنحنا بهجة عظيمة كقصيدة عظيمة من الماضي ولو أن موضوعها من الموضوعات التي ينبغي اليوم أن نعالجه نثراً.

والآن اذا أردنا أن نجد وظيفة الشعر الأساسية ينبغي علينا أن ننظر إلى اكثر وظائفه وضوحاً: تلك التي ينبغي على الشعر أن يؤديها إذا كان يتوجب عليه أن يؤدي أية وظيفة. أولى هذه الوظائف التي نستطيع ان نكون متأكدين منها ، على ما أعتقد، هي أن على الشعر أن يمنح بهجة . واذا تساءلت: أي نوع من البهجة فحينئذ أستطيع أن أجيب فقط بأنه ذلك النوع من البهجة الذي يمنحه الشعر : هكذا ببساطة لان أي جواب آخر يمكن أن يقودنا بعيداً الى علوم الجمال والسؤال العام حول طبيعة الفن .

أظن أنه من المتفق عليه أن لدى كل شاعر جيد ، سواء كان شاعراً عظيماً أو لم يكن ، شيئاً يقدمه لنا إلى جانب البهجة : بدليل أنه اذا منحنا بهجة لاغير فان هذه البهجة في حد ذاتها لا يمكن أن تكون من النوع الرفيع . إن وراء أي مقصد خاص قد يرمي إليه الشعر، مثل المقاصد التي ضربت لها مثلاً في أنواع الشعر المختلفة ، هناك دوماً القصد إلى توصيل تجربة جديدة ، أو فهم جديد للاعتيادي، أو تعبير عن شيء جربناه غير أننا لا نملك التعبير عنه ، الأمر الذي يزيد في وعينا ويرقى باحساسنا . الا أن هذا البحث ليس معنياً بمثل هذه الفائدة الفردية من الشعر بل بنوعية البهجة الفردية. اننا جميعاً نفهم على ما أعتقد نوع البهجة

التي يمكن للشعر أن يمنحها وتنوع الاختلاف، علاوة على البهجة ، الذي يحدثه في حياتنا : وبدون أن يحدث هذين الأثرين، فانه ببساطة ليس شعراً . قد نسلم بذلك ونغفل في الوقت نفسه أثراً يحدثه فينا الشعر كجماعة وأناأعني ذلك بأوسع معانيه . إذ أنني أرتأي أنه من المهم أن يكون لكل شعب شعره الخاص به ، ليس فقط من أجل أولئك الذين يستمتعون بالشعر — فمثل هؤلاء يستطيعون دائماً ان يتعلموا لغات أخرى ويستمتعوا بشعرها ، وانما لأن الشعر يحدث أثراً في المجتمع ككل ، ويعني ذلك الناس الذي لايستمتعون بالشعر، كما يشمل حتى أولئك الذين لا يعرفون اسماء شعرائهم القوميين . هذا هو الموضوع الفعلي لهذه المقالة .

نلاحظ أن الشعر يختلف عن أي فن آخر بأن له قيمة بالنسبة للشعب الذي ينتمي إلى عرق الشاعر ولغته لا يمكن أن تكون لغيره من الشعوب . صحيح أن للموسيقى والرسم أيضاً شخصية محلية وعرقية إنما لاريب أن الصعوبات التي يواجهها الأجنبي في تذوق هذه الفنون أقل بكثير . وصحيح من جهة أخرى أن الكتابات النثرية لها مغزى بلغتها يضيع عند الترجمة إلا أننا جميعاً نشعر أننا نخسر عند قراءتنا لرواية مترجمة أقل بكثير مما نخسره عند قراءتنا لقصيدة مترجمة. وفي ترجمة بعض أنواع الأعمال العلمية يمكن أن تكون الخسارة عملياً لاشيء . ان كون الشعر أكثر محلية بكثير من النثر يمكن أن يلاحظ في تاريخ اللغات الأوربية : فخلال العصور الوسطى والى بضع مئات من السنين الماضية ظلت اللاتينية لغةالفلسفة واللاهوت والعلوم. أما الدافع نحو الاستعمال الأدبي للغات الشعوب فقد بدأ مع الشعر . ويبدو هذا طبيعياً تماماً حين ندرك أن الشعر يتعلق ، في المقام الاول، بالتعبير عن الشعور والعاطفة ، وان المشاعر والعواطف خاصة في حين أن الافكار عامة . فمن الاسهل أن تفكر بلغة أجنبية من أن تشعر بها ، لذلك ما من فن أكثر تعنتاً في قوميته من الشعر . قد تُقصى لغة قوم ما عن أهلها ، أو تقمع وتفرض على المدارس لغة أخرى ، ولكنك ما لم تعلم هذا الشعب أن يشعر بلغة جديدة فانك لم تستأصل اللغة القديمة . وستعود هذه اللغة للظهور في الشعر الذي هو وسيلة نقل المشاعر . لقد قلت الآن « الشعور بلغة جديدة » ، وأعني شيئاً أكثر من مجرد « التعبير عن مشاعرهم بلغة جديدة » . إن فكرة يجري التعبير عنها بلغة مختلفة يمكن أن تكون عملياً نفس الفكرة ، إلا أن شعوراً أو عاطفة يعبر عنها بلغة مختلفة ليسا الشعور أو العاطفة ذاتيها . وأحد الأسباب لتعلم لغة أجنبية واحدة على الاقل على نحو جيد ، هو أننا نحصل على نوع من الشخصية الاضافيه . وأحد الاسباب لعدم الحصول على لغة جديدة « بدلاً » عن لغتنا هو أن معظمنا لايريدون

أن يكونوا أشخاصاً أخر . ونادراً ما يمكن أن تباد لغة رفيعة ما لم تتم إبادة الشعب الذي يتكلمها . عندما تطغى لغة ما على لغة أخرى فذلك يعود الى أن تلك اللغة تتمتع بميزات تضعها موضع الوصاية وتمنحها ساحة ليست مختلفة فحسب وانما أوسع وأرقى ، ليس للتفكير فقط وانما للشعور ، من اللغة الاخرى الاكثر بدائية .

فالشعور والعاطفة اذن ، يعبر عنها على أفضل نحو باللغـة العامة للشعب أي باللغـة المشتركة بين كل الطبقات ، فالبنية والايقاع والصوت والعبارات الاصطلاحية للغة ما ، تعبر عن شخصيـة الشعب الذي يتكلمها . وعندما أقول أن الشعر وليس النثر هو الذي يعنى بالتعبير عن العاطفة والشعور فلا أقصد بذلك ان الشعر لا يحتاج مضموناً أو معنى عقلياً . أو أن الشعر العظيم لا يحتوي مـن المعنى مقداراً اكبر مما يتضمنه الشعر الأدنى مرتبة . غير أن تطوير هذا البحث قد يأخذني بعيداً عن هدفي المباشر . من المتفق عليـه أن الشعوب تجد في شعر لغتهـا اكثر تعبير واع عن أعمق مشاعرها مما قد تجده في أي فن آخر أو في شعر لغات أخرى . هذا لا يعني ، بالطبع ، ان الشعر الصادق مقصور على المشاعر التي يستطيع كل شخص أن يدركها أو يفهمها . فلا ينبغي ان نحصر الشعر بالشعر الشعبي . يكفي أنه في شعب متجانس هناك شيء مشترك بين مشاعر أكثر الناس رقياً وتعقيداً ومشاعر أكثرهم خشونة وسذاجة ، وهو شيء لا يشتركون فيه مـع مشاعر اناس من مستواهم يتكلمون لغـة أخرى . وحين تكون حضارة ما صحية فان الشاعر العظيم سيجد ما يقوله لشعبه في كل مستوياته الثقافية .

بامكاننـا القول إن واجب الشاعر ، كشاعر ، تجاه شعبه هو واجب غير مباشر ليس إلا ، ان واجبه المباشر هو تجاه لغته ، أن يصونها أولاً وأن يوسعها ويحسنها ثانياً . فهو حين يعبر عما يشعر به الآخرون فانه يغير أيضاً الشعور بجعله اكثر وعيـاً ؛ انه يجعل الناس اكثر وعياً لما يشعرون به وبذلك يعلمهم شيئاً عن أنفسـهم . إلا أن الشاعر ليس مجرد شخص اكثر وعياً من الآخرين بل هو مختلف فردياً أيضاً عن بقية الناس وبقية الشعراء ، وبامكانه أن يجعل قراءه يشاركون عن وعي بشعور جديد لم يختبروه سابقاً . هذا هو الفارق بين الكاتب الشاذ أو المجنون والشاعر الأصيل . فقـد يكون لدى الأول مشاعر متفردة إلا انها لا يمكن ان تكون مشتركة وهي بالتالي عديمة الفائدة . أمـا الآخر فيكتشف تنويعات جديدة في الحس يجدها الآخرون ملائمة . وهو حين يعبر عن هذه التنويعات فانه يطور ويغني اللغـة التي يتكلمها .

تحدثت بما فيه الكفاية عن الفروق الدقيقة في الشعور بين شعب وآخر ، الفروق الـتي

تترسخ وتتطور من خلال لغاتها المختلفة . ولكن الشعوب لا تختبر العالم على نحو مغاير في الأماكن المختلفة فحسب بل انها تختبر العالم على نحو مغاير في الازمنة المختلفة أيضاً . إن حساسيتنا في الواقع تتبدل باستمرار بتبدل العالم من حولنا ، فعالمنا ليس عالم الصينيين والهندوس ولكنه ليس أيضاً عالم أجدادنا لبضع مئات من السنين خلت . إنه ليس عالم آبائنا ، ونحن في النهاية لسنا ذات الاشخاص الذين كنا هم لعام مضى . هذا واضح ؛ ولكن ما هو غير واضح هو أن هذا هو السبب في أننا لا نملك أن نتوقف عن كتابة الشعر . فمعظم المثقفين يفخرون بكتابهم العظام حتى ولو لم يقرؤوهم تماماً كما يفخرون بأية ميزة أخرى لوطنهم ، بل ان بضعة من المؤلفين يكرمون لدرجة أن يؤتى على ذكرهم احياناً في الخطابات السياسية . إلا أن معظم الناس لا يدركون أن هذا ليس كافياً ، وانهم ما لم يمضوا في اخراج كتاب عظماء وشعراء عظماء على وجه الخصوص فان لغتهم ستتقهقر وحضارتهم ستتقهقر بل لعلها تنحل بأخرى أقوى منها .

إحدى النقاط ، بالطبع ، هي أنه ما لم يكن لدينا أدب حي فاننا سنغدو معزولين أكثر فأكثر عن ادب الماضي ؛ وما لم نواصل الاستمرار فان أدب الماضي سيغدو بعيداً عنا أكثر فأكثر الى ان يصبح غريباً علينا غرابة أدب شعب أجنبي . فلغتنا تتبدل باستمرار وطريقة حياتنا تتبدل تحت ضغط التغييرات المادية في محيطنا بشتى الطرق . وما لم يكن لدينا أولئك القلائل من الرجال الذين يجمعون حساسية فريدة الى جانب قوة فريدة في السيطرة على الكلمات فان قدرتنا ليس على التعبير فحسب بل حتى على الشعور بأي من المشاعر ، خلا الخشنة منها ، ستتدنى .

ليس من المهم كثيراً ما إذا كان للشاعر جمهور كبير في زمنه . ما يهم هو أنه ينبغي أن يكون له دائماً جمهور صغير على الاقل في كل جيل . ومع ذلك فان ما سبق وقلته الآن يوحي بأن أهمية الشاعر وقف على زمنه أو أن الشعراء الأموات لا يبقى لهم أية فائدة لنا ما لم يكن لدينا شعراء أحياء على حد سواء . بل انني اشدد على النقطة الاولى فأقول أنه اذا حصل الشاعر على جمهور كبير بسرعة فان ذلك وضع يدعو الى الشك ، لانه يقودنا الى الخوف من أن الشاعر لا يفعل في الحقيقة اي جديد وأنه يقدم للناس فقط ما اعتادوا عليه أي ما سبق وأخذوه من شعراء الجيل السابق . ولكن ان يكون للشاعر الجمهور الصغير الصحيح في عصره فهذا هو الامر المهم . اذ يتحتم ان يكون هناك طليعة قليلة من الناس المتذوقين للشعر ، يتمتعون بالاستقلال ويتقدمون عصرهم الى حد ما او هم مهيأون لتمثل الجدة بسرعة اكبر . ان تطور الثقافة لا

يعني دفع كل شخص الى الامام فذلك لايوصل الى اكثر من جعل كل شخص يماشي خطى الآخرين : لكنه يعني الحفاظ على مثل تلك النخبة بالاضافة الى المجموعة الاساسية والاكثر سلبية من القراء الذين لا يتخلفون ما يزيد عن قرن أو ما يقارب. ان التبدلات والتطويرات في الحساسية التي تظهر بادىء ذي بدء في عدد قليل ستعمل عملها في اللغة بالتدريج من خلال تأثيرها على كتاب آخرين أيسر متناولاً على الشعب. وحين تترسخ هذه التبدلات والتطويرات على نحو جيد فيستلزم ذلك خطوة جديدة الى الامام. وعلاوة على ذلك فان الكتاب الاموات يستمرون في الحياة من خلال الكتاب الاحياء. ان شاعراً مثل شكسبير لم يؤثر في اللغة الانكليزية على هذا النحو العميق من خلال تأثيره على خلفائه المباشرين فحسب. إذ أن لدى الشعراء العظام وجوهاً لا تظهر للنور في حينها ؛ وبممارسة التأثير المباشر على شعراء آخرين لقرون تلي، فانهم يمضون في التأثير على اللغة الحية. وفي الحقيقة، اذا أراد شاعر انكليزي ان يتعلم استعمال الكلمات في عصرنا فيتوجب عليه أن يخصص دراسة دقيقة لاولئك الذين استعملوها على افضل وجه في عصرهم، أولئك الذين جعلوا اللغة جديدة آنذاك.

حتى الآن أثرت فقط النقطة الاخيرة التي يمكن أن يمتد إليها تأثير الشعر حسب ما أعتقد. ولعلنا نعبر عنها على أفضل نحو بالتأكيد على أن الشعر، في خاتمة المطاف، يحدث أثراً في حديث وحساسية وحياة أعضاء المجتمع بأكلمهم، في كل أفراد الجماعة، وفي أفراد الشعب بمجموعهم سواء أكانوا يقرؤن الشعر ويستمتعون به أم لا. بل سواء، في الواقع، أكانوا يعرفون أسماء أعظم شعرائهم أم لا. إن تأثير الشعر، في المدى النائي، بعيد الامتداد، غير مباشر وعسير على الاثبات. فكأنك تتبع مجرى طير أو طائرة في سماء صافية : فان أنت رأيته حين كان شديد القرب وعلقت بصرك به بينما هو يطير إلى أبعد فأبعد فسيظل بامكانك أن تراه على مسافة بعيدة، مسافة لن تتمكن عين شخص آخر أن تجدها وأنت تحاول أن تدله عليها. وهكذا إذا أنت تتبعت تأثير الشعر من خلال أولئك القراء الذين تأثروا به كأكثر ما يكون نزولاً الى أولئك القراء الذين لم يقرؤوه قط فستجده ماثلاً في كل مكان. على الاقل ستجده اذا كانت الثقافة القومية حية وصحية. ففي المجتمع الصحي ثمة تأثير مستمر متداخل لكل جزء على الآخر. هذا ما أعنيه بوظيفة الشعر الاجتماعية في أوسع معانيها : انه يؤثر في كلام وحساسية الامة بأكلها على قدر جودته وحيويته.

لا يجدر بك ان تتخيل انني اقول بأن اللغة التي نتكلمها تقرر نهائياً بشعرائنا. ان

بنية الثقافة اكثر تعقيداً من ذلك بكثير . فمن الصحيح على حد سواء ان نوعية شعرنا تعتمد على الطريقة التي تستخدم بها الشعوب لغتها ، لأن على الشاعر ان يأخذ مادة لغته كما يتكلمها فعلاً من حوله . فاذا كانت في تحسن استفاد الشاعر ، وان كانت في انحطاط فعليه ان يستخلص افضل ما فيها . فالشعر يستطيع الى حد ما ان يصون ، بل وان يستعيد جمال اللغة ، انه يستطيع بل ويتوجب عليه ان يساعد اللغة لتتطور وتكون مصقولة دقيقة في اكثر الأوضاع تعقيداً لتلائم الاغراض المتغيرة للحياة العصرية ، كما كانت تلائمها في العصر الاكثر بساطة . على ان الشعر ، شأنه شأن اي عنصر مفرد في تلك الشخصية الاجتماعية الغامضة التي ندعوها « ثقافتنا » ، لابد وان يعتمد على مجموعة كبيرة من الظروف التي تخرج عن يده .

يقودني هذا الى أفكار لاحقة أكثر عمومية . فحتى الآن كنت أتوجه بالتشديد على الوظيفة المحلية والقومية للشعر . ومن الواجب تحديد هذه الوظيفة . فأنا لا أريد أن أخلف انطباعاً بأن وظيفة الشعر تفريق الشعوب ، لأنني لا أعتقد أن حضارات الشعوب المتعددة في أوربا يمكن أن تزدهر في عزلة بعضها عن البعض الآخر . لقد قامت بالطبع في الماضي ، حضارات رفيعة أنتجت فكراً وفناً وأدباً عظيماً وتطورت في عزلة.

ولا أستطيع أن أتحدث عن ذلك بوثوق فلعل بعضاً منها لم يكن معزولاً كما يبدو للوهلة الأولى . الا أن الأمر لم يكن كذلك في تاريخ أوربا . فحتى اليونان القديمة تدين بالكثير لمصر وببعض الشيء للحدود الآسيوية . وقد نجد في علاقات دول اليونان ببعضها بلهجاتها المختلفة وانماط حياتها المختلفة تأثيراً متبادلاً ومحفزاً مماثلاً لذلك الذي نراه بين أقطار أوربا غير أن تاريخ الأدب الأوربي لايظهر أن أياً من هذه الأقطار كان مستقلاً عن الآخر ، بل يظهر على العكس بأنه كان ثمة أخذ وعطاء مستمرين ، وأن كلاً منها بدوره بين حين وآخر ، قد استعاد حيويته بتحريض من الخارج . ان الاكتفاء ذاتياً كلياً في الثقافة لن يفيد . فالأمل بتخليد حضارة أي بلد يكمن في اتصاله بالبلدان الأخرى . سوى أنه اذا كانت عزلة الثقافات ضمن وحدة اوربا تشكل خطراً فكذلك هو التوحيد الذي يؤدي الى التماثل . فالتنوع ضروري ضرورة الوحدة . هناك على سبيل المثال الكثير مما يقال لأغراض معينة محدودة في الدعوة الى لغة عامة مثل الاسبيرانتو أو الانكليزية الأساسية . ولكن لنفترض أن كل الصلات بين الناس قد جرت بمثل هذه اللغة الاصطناعية فكم ستكون قاصرة ! أو أنها بالأحرى ستكون كافية تماماً في بعض الوجوه بينما سينشأ افتقاد كامل للتواصل في وجوه أخرى . ان الشعر هو المذكر الدائم

بكل الأشياء التي يمكن تقال فقط بلغتها ولا تترجم. ان الاتصال الروحي بين شعب وآخر لايمكن أن يتم بدون الأفراد الذين يحملون أنفسهم عناء تعلم لغة أجنبية واحدة على الأقل على نحو جيد بمقدار مايستطيع المرء أن يتعلم لغة أخرى غير لغته، والذين يستطيعون بالتالي ، لدرجة تعظم أو تقل ، أن يشعروا بلغة أخرى كما يشعرون بلغتهم على حد سواء . ان فهم المرء لشعب آخر ، على هذا النحو يجب أن يسانده تفهم أفراد من هذا الشعب تكبدوا عناء تعلم لغته الخاصة، ويحدث اتفاقاً أن دراسة شعر قوم آخرين أمر مفيد . لقد ذكرت أن ثمة صفات لشعر أية لغة لا يستطيع أن يفهمها الا أولئك الذين تكون هذه اللغة لغتهم القومية . غير أن هناك جانباً آخر لهذا الموضوع. فقد وجدت أحياناً لدى محاولتي قراءة لغة لا أعرفها جيداً بأنني لم أفهم قطعة نثرية ما لم أفهمها حسب مقاييس المدرس . أي أنه كان علي أن أتأكد من معنى كل كلمة ، وأن أدرك النحو وتركيب الجمل وحينئذ أستطيع أن أخرجه بالانكليزية . الا أنني وجدت في بعض الأحيان أيضاً ، أن مقطوعة شعرية لم أستطع ترجمتها، لكونها تتضمن كلمات عديدة غير مألوفة لي وجملا لم أستطع تأويلها ، تحمل شيئاً مباشراً وحياً ، شيئاً فريداً ومغايراً لأي شيء بالانكليزية ، شيئاً لم أستطع أن أضعه في كلمات ومع ذلك شعرت بأنني فهمته . وعند تعلمي هذه اللغة على نحو أفضل وجدت أن هذا الانطباع لم يكن وهماً ، لم يكن شيئاً تخيلت وجوده في الشعر ولكنه شيء موجود بالفعل . لذا فانك بالشعر تستطيع ، بين الحين والآخر ، ان تخترق بلداً آخر ، لنقل ، قبل أن يصدر جواز سفرك أو تحصل على بطاقتك .

إن كل مسألة الصلة بين البلدان المختلفة اللغات المتصلة الثقافة في نطاق أوربا هي اذن مسألة نقاد إليها ، ربما على غير توقع ، باستقصاء وظيفة الشعر الاجتماعية . انني لا أعتزم بالتأكيد أن انتقل من هذه النقطة الى مسائل سياسية محض ، الا انني اتمنى لو أن أولئك المعنيين بالمسائل السياسية يعبرون الحدود الى تلك المسائل التي كنت أبحثها . اذ أن هذه المسائل تبرز الوجه الروحي للمشاكل التي تعني السياسة بوجهها المادي . ففي الجانب الذي أقف فيه يعنى المرء بأشياء حية لها قوانين نموها الخاصة التي قد لا تكون دائماً معقولة وإن كان يتوجب على العقل أن يتقبلها فقط ، أشياء لا يمكن أن تخطط وتنتظم اكثر مما تستطيع أن تنتظم الرياح والأمطار والفصول .

اذا كنت في النهاية مصيباً في اعتقادي بأن للشعر « وظيفة اجتماعية » بالنسبة لمجموع شعب لغة الشاعر ، سواء أكان شعبه واعياً لوجوده أم لا . فان ذلك يستتبع أنه مما يهم كل شعب في أوربا أن تستمر الشعوب

الأخرى في أن يكون لها شعرها . انني لا استطيع أن أقرأ الشعر النورويجي ، ولكنني لو أخبرت بأنه لم يكتب شعر باللغة النورويجية فسيتولاني فزع هو اكثر بكثير من مجرد تعاطف شهم . سأعتبر الامر لطخة مرضية كان من الممكن ان تعم القارة ببداية انحطاط قد تعني ان الناس في كل مكان قد يفقدون القدرة على التعبير وبالتالي على الشعور بعواطف الكائنات المتحضرة . مثل هذا الأمر قد يحدث بالطبع. لقد قيل الكثير في كل مكان عن انهيار الايمان الديني ، ولم يوجه الكثير من الانتباه الى انحطاط الحساسية الدينية . ان مشكلة العصر الحديث ليست في عجزه عن الايمان بأمور معينة حول الله والانسان ، كان اجدادنا يؤمنون بها ، وانما في عجزه عن الشعور تجاه الله والانسان. كما شعروا. وان معتقداً لم تعد تؤمن به يبقى شيئاً يمكن ان تفهمه الى حد ما ، ولكن حين يختفي الشعور الديني فان الكلمات التي جاهد الناس ليعبروا بها عن هذا الشعور تغدو بلا معنى . صحيح ان الشعور الديني يختلف بالطبع من بلد الى آخر ومن عصر الى آخر شأن الشعور الشعري تماماً . فالشعور يختلف حتى حين يستوي المعتقد او المذهب ، الا ان هذا حال الحياة الانسانية ، وما اخشاه هو الموت . لعله من الممكن على حد سواء ان يختفي في كل مكان التحسس بالشعر وان تختفي المشاعر التي هي مادة الشعر ، مما قد يساعد في تيسير عملية توحيد العالم، وهو امر قد يعتبره بعض الناس مرغوباً لذاته .

الفصل الثاني عشر

الشعر والحقيقة

غراهام هو
ترجمة: محيي الدين صبحي

٨٠ – لقد تعب النقاد منذ البداية من مسألة ما إذا كان الشعر يقول الحقيقة أو بأي معنى يستطيع أن يفعل ذلك. فقد لاقى أفلاطون مشقة من الارتياب بالشعر إذا قورن بوثوقية المنطق والرياضيات.

وفي القرون اللاحقة اتخذ الشك في[إ]صدق الشعر اشكالا عديدة على انه البحث في[ا]مند

* فصل من كتاب «مقالة في النقد» سيصدر قريباً عن المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية.

هذه بشكل غير بعيد عن الشكل الذي طرحه به افلاطون — بشكل تعارض بين الشعر والعلم . والحل السائد في النقد الحديث هو الحل الذي وضعه ريتشاردز في العشرينات . فالكلام ينقسم الى كلام « علمي » وكلام « انفعالي » — « ويكون الكلام العلمي حيث تكون الحقيقة مسألة قابلة للتثبت منها الى ابعد حد .. ، ويكون الكلام انفعالياً حيث يكون الصدق بالدرجة الاولى مسألة قابلية تقبله من احدى الجهات »(١) . والشعر يختص بالنصف الثاني . ان بيانات الشعر « بيانات زائفة » ، والبيانات الزائفة « هي شكل من الكلمات يبررها تبريراً كلياً اثرها في اطلاق دوافعنا ومواقفنا او تنظيمها »(١) . لم يكن لهذه النظرية الا تأثير بسيط على النقد العملي سواء لدى ريتشاردز او غيره ، للأسباب الممتازة التي عرضها نورثروب فراي : « فلكي تنتج اي معنى ادبي مهما كان عليك ان تتجاهل هذه القسمة الثنائية »(٢) . يبدو ان ريتشاردز مبهور بشكل فج من اشكال الوضعية المنطقية الدارجة في ايامه ، ولكن لا حاجة بنا الى ان نورط انفسنا في مثل هذا التشويش . ولا يقوم الاعتراض على نظرية ريتشاردز بأنها توصد الابواب في وجه ضوء القمر السامي ، ولكنه يقوم على انها تستخدم الادوات الوضعية استخداماً سطحياً وغير مناسب . فـ « الانفعالي » ليس البديل الضروري عن « العلمي » ، كما أن تأثير البيانات الزائفة في تنظيم المواقف أمر لا يمكن التدليل عليه . وعلى كل حال فلسنا بحاجة الى مهاجمة رأي ربما تخلى عنه ريتشاردز نفسه منذ زمن طويل ، ولكننا بحاجة الى إيجاد بديل مقبول .

٨١ — يمكن العثور على البديل في رأي صرف ريتشاردز نظره عنه دون ان يتفحصه تقريباً — « كل الشواهد الادبية تجري ضمن سياق في حدود عالم مفترض من الكلام » (٣) . ويمكن ان يرى هذا السياق على احسن وجه في طورين عام وخاص . فالسياق العام هو الادب ذاته ، والسياق الخاص هو العمل الادبي المذكور . كل الادب تخييل (وهذه الحقيقة البسيطة — مدفونة في مكان ما من تمييز ريتشاردز بين « العلمي » و « الانفعالي ») . ولذلك فان كل التأليف الادبي يحدث في اطار التخييل — اي كما لو كان بين هلالين هائلين (« العالم المتغاير » لدى بومجارتن) . على اننا لا نحل اية مشكلة اذا القينا عبء التأليف

(١) — ريتشاردز « العلم والشعر » ١٩٢٦ ز . « مبادىء النقد الادبي » ١٩٢٩ .

(٢) — نورثروب فراي « حكايا الذات » نيويورك ١٩٦٣ .

(٣) « العلم والشعر » الفصل السادس .

الادبي على الكلام « الانفعالي » . فنحن نستطيع ان نجد ضمن هذين الهلالين كل تنوعات الكلام الموجودة خارجهما . فالى اي نوع خاص في هذا التنوع ينتمي بيان شعري معين ، واي نوع من الحقيقة نتوقع منه، امران لا يمكن اكتشافهما الا بتفحص السياق الخاص ، اي حقل الاشارة الذي يعمل فيه هذا البيان . فحقل الاشارة هذا هو العمل الذي يحدث فيه البيان — الرواية، القصيدة ، الديوان ، واحياناً مجموع اعمال الكاتب — كما هي الحال مع بليك .

٨٢ — يمكن تذليل معظم الصعاب المزعومة حول حقيقة البيان الشعري عن طريق التحقق من ان الادب تخييل ، وعن طريق الانتباه الشديد الى مجرى هذه الصعاب في سياق التخييـل .

سنوضح هذا الرأي بالأمثلة :

آ — « الجمال هو الحقيقة والحقيقة هي الجمال » . سبب هـذا البيان صعوبة لأنه بصريح العبارة ،مغلوط . فالجمال والحقيقة ليسا في الاستعمال العادي مفهومين متعادلين ولكن لاحاجة بنا الى أن نجعل من هذا البيان لغزاً فلسفياً ولا أن نعتبره « كلاماً انفعالياً » موجوداً فقط لتأثيره على « مواقفنا » . انه كلام مسرحي يجري على لسان آنية اغريقية . «لم يجر هذا البيان على لسان كيتس بشخصه ، ولم يجر حتى على لسان متكلم خيالي في القصيدة الغنائية كلها، وهو بالضبط نوع الكلام المتوقع أن تقوله آنية اغريقية » (١) . وقد كانت الآنية خلال القصيدة كلها رمز التناسق الجمالي الذي لا يعتريه التغيير مقابل الاشباع المزعزع — في الحياة الواقعية . وبالنسبة لموضوع فني كالآنية الاغريقية لا يوجد تمايز بين الحقيقة والجمال. فحقيقتها الوحيدة هو صدقها مع طبيعتها — التكامل والتناغم والوضوح . انما لا يوجد شيء « انفعالي » بشكل خاص في هذا الامر، وسنجد فحوى البيان بتفحص سياقه في القصيدة ككل، وليس في أي تبرير مفترض قائم في انفعالات القارىء .

ب — « حبي مثل وردة حمراء ،حمراء» من الواضح اننا لسنا مطالبين بصدق هـذا البيان عن طريق مقابلته بالوقائع المعروفة — اذا وجدت — حول لون ومزاج الغرام الذي يعانيه الشاعر بيرنز . فالبيان لايفيد أي نوع من انواع الحقيقة التاريخية ،

---

(١) لفت الانتباه الى الصفة المسرحية لهذه الأبيات الناقد كلينث بروكس في كتابه « الآنية الحسنة النقش » نيويورك ١٩٤٧ وكذلك ابرامز في مقاله « الاعتقاد وحيرة عدم الاعتقاد » الوارد في كتاب « الأدب والاعتقاد » نيويورك ١٩٥٨ . — ومقالة ابرامز مناقشة جليلة لكامل موضوع الاعتقاد في الشعر .

ولا يستطيع امرؤ أن يفترض ذلك . وهو يدور حول فتاة في قصيدة ، انه بالطبع « انفعالي » بمعنى انه يعبر عن انفعال ويوصله الينا ، ولكن ذلك لا يجعله « بياناً زائفاً » فهو يصف حالة من الحالات ويقول ، بواسطة التشبيه ان اشياء معينة هي المسألة . وهو يقول (واسمحوا لي بأن أسيء نثر الابيات) : « الفتاة التي أحب ، غضة ، مزهرة ، جميلة ، ذات بشرة متوردة ، وهي تثير الرغبة – وذلك بسبب ارتباط العاطفة بلون الحمرة في عمر معين » . تلك بيانات مباشرة تجريبية قابلة من حيث المبدأ للتحقق من صحتها (وبالطبع فهذا تحقق يصح فقط ضمن القصيدة) . فاذا مضت القصيدة لتظهر أن الفتاة موضوع الحديث كانت مثل القديسة تيرزا من افيلا ، فسوف تكون غلطاً ولا يوجد شيء « زائف » في هذه البيانات سوى كونها قسماً من الادب مغلفا باطار تخييلي . واذا اخذنا هذه البيانات ضمن اطارها التخييلي فهي بالضبط من النوع ذاته الذي كان سيظهر لو أن شخصاً واقعياً كتبها في سيرته عن حادثة حب واقعية حدثت له ، أي انها بيانات وصفية مليئة الى اقصى حد بالمشاعر . ومن الجوهري طبعاً لهذه البيانات ان ينصهر ويتشابك تشابكاً حميماً الجانب الوصفي مع التعبير عن المشاعر وليس هذا الامر خاصاً باللغة الشعرية ، بل يمكن ان يحدث الشيء ذاته في الحديث العادي . فخصوصية اللغة الشعرية في رقة السبك وايجاز الكلام . وهذا هو السبب في من ان نكبات الادب اقامة قسمة ثنائية بين الجانب الوصفي والجانب الانفعالي من المعنى .

ج – « وارادة الله هي السلام في نفوسنا » (١) علينا اولاً ان نعيد البيان الى سياقة بأبسط طريقة واصرحها . وعلينا ان نعرف ان كلمة « الله » تشير الى كائن ، الى « الكائن » الحكيم العادل الخير الجبار . فالبيان اذن ليس بياناً تجريبياً ، بل استنتاج منطقي » (٢) . فبعد ان – نسلم بوجود مثل هذا الكائن – وهو وجود تفترضه القصيدة وتثبته كامل بنية « الكوميديا الالهية » فان هذا البيت يورد العواقب المنطقية لوجود مثل هذا الكائن في حياة الانسان وارادته ، ولا يستطيع الاسوء الفهم العنيد ان يرد هذا الشاهد الى « الكلام الانفعالي » .

---

(١) « الفردوس المفقود » .

(٢) وهذا ايضاً كلام مسرحي يرد على لسان روح مباركة وما دامت الروح المباركة ترويه فان كامل القصيدة وراءه تسنده وتأيده .

يبدو أن مجادلة ريتشاردز موجهة ضد من يأخذون بيانات شعرية معزولة ويقصونها عن سياقها ثم يعالجونها على انها حكم . ونحن باعتبارنا كائنات ذات اخلاق ، احرار في اختيار ما نشاء على انه حكمة ، اما باعتبارنا نقادا فاننا نخطىء اذا عزلنا شواهد شعرية متناثرة وعالجناها بهذه الطريقة . غير ان الخطأ فاضح لدرجة انه ليس من الضروري اقامة نظرية ادبية — نفسية لندافع ضد هذا التطبيق الخاطىء .

٨٣ — تشتبك هنا بطبيعة الحال معضلة أخرى، فنحن نعلم ، ونحن لا نستطيع الا ان نعلم ، ان مفهوم الاله الذي يتضمنه بيت دانتي هذا هو ايضاً معتقد دانتي خارج هذا البيت ، وانه ايضاً معتقد حضارته بأكملها ، ونعرف لذلك ان البيان قد قصد ان نطبقه خارج القصيدة . وفي الواقع ، بدأت الاعتبارات التي اخذ بها ريتشاردز بالانطلاق من هذه المشكلة — مشكلة صلة الشعر بالمعتقد الخارج عن اسياق الشعر ، لا استطيع اقناع نفسي بأن المشكلة بالغة الصعوبة ، أو انها تقتضي انهيار كامل البيان الشعري في وحدة « الكلام الانفعالي » . ان معتقد دانتي جزء كامل من تراثنا الحضاري . قد لايشاركه به الآن قارىء ما ، لكنه يفهمه ، وهو قادر على ان يشارك فيه بمخيلته . يجب على القارىء ان يقوم بفعل المشاركة الخيالية هذه على الدوام، والا فلن يكون قارئا للكوميديا الالهية مطلقاً ، وانما يكون قد مر بعينيه على صفحاتها . وفي اثناء قراءته للقصيدة وفي اثناء عيشه ضمن عالمها سيكون تصديق القارىء غير المؤمن من نوع التصديق ذاته الموجود لدى دانتي ، أو لدى قارىء معاصر لدانتي ، أو لدى مسيحي كاثوليكي يعيش في ايامنا هذه . والفرق هو ان القارىء غير المؤمن حين يسير مبتعدا عن القصيدة فانه يسير مبتعدا عن مدار هذا الايمان . اما المسيحي الكاثوليكي فلا يبتعد .

قد يكون القارىء المؤمن اكثر تأهيلاً فتضفي قراءته ظلالا على النص لانه يتوافق ايضاً مع ايمانه خارج السياق الشعري : غير ان موقفه لايختلف أساساً عن موقف القارىء غير المؤمن اذا كان مؤهلا تأهيلا مناسباً ومعدا اعدادا لائقا .

٨٤ — تحدث مواقف من النوع ذاته لدى قراءة قصائد يكون الايمان الموجود فيها اقل شعبية من قصيدة دانتي . فقد يرد بيان يسوغه بصورة اولية مكانه في سياق القصيدة ، ويبدو ان الشاعر يؤيده ويوجهه مباشرة الى القارىء — وحدوث مثل هذه الحالة نادر . وهو اقل مما يفترض ، اذ كثيرا ما يفترض خطأ انه يحدث لأننا لا ننتبه الى السياق انتباهاً كافياً . لكنه مع ذلك يرد . فعندما لا تتطابق معتقدات القارىء الفعلية

مع مواعظ الشاعر فمن المفترض ان تنشأ صعوبة . والحل هو ما رأيناه في بحثنا الحالة مع دانتي . فالقارىء يتقبل بيان الشاعر على انه وجهة نظر ممكنة ، وانه احد التنويعات الموجودة في الخبرة الانسانية ثم يقوم مع البيان بطابقة خيالية فيقرأ ، كما يقرأ كلاماً مسرحياً لاحدى الشخصيات التي يستطيع ان يتفهمها ، لاشك بأن من الأسهل التعاطف تعاطفا كاملاً مع شاعر تتقارب معتقداته مع معتقداتنا - ولا شك ايضاً بأن التباعد بيننا وبين الشاعر قد يغدو مطلقا الى درجة تستحيل معها قراءة القصيدة اطلاقاً. وقد اعترف ايليوت مرة اعترافا غريباً بأنه لايستطيع أن يقرأ شيلي لأن افكاره تبدو جد سخيفة . وان كان هذا قد حدث له في وقت كان واقعا اثناءه تحت تأثير قناعات لاهوتية قوية اكتسبها في حينه . وان لنا ان نشك فيما اذا ظل يمكنه بعد ذلك ان يتمسك بالقناعات ذاتها عينا ، مع المزيد من حرية المخيلة . وهذا هو الوضع المثالي . فأفضل القراء يملكون ارفع درجة من حرية المخيلة .

٨٥ - كما ترد ايضاً ناحية أخرى قد يقرر فيها القارىء ان يحد من حرية مخيلته ليفشل عملية محاولة التعاطف مع معتقدات ومواقف تبدو له منكرة أو مشينة أو لا انسانية . فاذا وقع مثلاً تحت انياب المسيو سارتر ، فقد يقرر ان كتابات جينيه دنيئة ويرفض ان يتابعها . ولكل قارىء الحق في اتخاذ مثل هذه القرارات ، ومن المحتمل ان يتوجب عليه اتخاذها بين حين وحين . لكنها في قسم منها قرارات خارجة عن الأدب ، فاذا اكثر المرء منها وهو صغير فلا يستطيع ان يكون إلا ناقدا محدوداً جدا .

قلنا انها في قسم منها قرارات خارجة عن الادب لأن حوافزها تعود الى التركيب النفسي لكل قارىء على حدة - تعود الى تشكله النفسي بدلا من عقله او حسه النقدي . فالقاعدة هي اننا نستطيع التعاطف مع اوضاع خلقية مختلفة عن اوضاعنا ما دامت لا تثير السخرية ولا الاشمئزاز فاذا اثارت غدت مستحيلة . والسخرية والاشمئزاز في معظمهما قضايا خاصة ، بل هي تقريباً ردود فعل جسدية غير ارادية ولا خاضعة للسيطرة العقلية . ويمكن ان نخضعها جزئياً لتأثير العقل النقدي . فاذا رأينا ان الادب يكشف عن التصرفات الخلقية القياسية الكامنة في تنوعات السلوك البشري امكننا ان نناقش بجد ان نواحي معينة تكون شديدة البعد عن هذه الضوابط بحيث لا تخضع للمعالجة الأدبية وهذه نظرة يمكن ان يستعملها النقد الخلقي استعمالا مشروعا تماماً ، وان ظلت تحتفظ بعنصر تعسفي . فما من نظرة عقلية تستطيع ان تحدد تماماً الحد الفاصل بين المستساغ وغير المستساغ .

وقد يكون القرار خارجاً عن الأدب لكنه عقلي تماماً . فقد يقرر المرء أن يحد من تعاطفه وينصرف عن المشاركة الخيالية لصالح عقيدته الدينية أو شرعته الخلقية وهذا ، مرة أخرى ، قرار مستساغ لكنه خارج عن الادب . وسيكون القرار مخادعاً إذا لم تكن أسبابه واضحة .

٨٦ – الاعتبار السابق لن يرضي من تعودوا أن ينظروا الى الادب على أنه مسألة « التزام » ، ولا من يريدون تعليل آثار الأدب على الشخصية والسلوك . ولاأظن أننا ملزمون بارضاء أي منها .

فمن يظنون أن الأدب يتطلب التزاماً أكثر شمولاً ودواماً مما يتطلبه – الأثر الخيالي المسرحي الذي نوهنا . فهم مخطئون . فالأدب لا يتطلب هذا النوع من الولاء ، وانما الافكار الكامنة وراء الادب ، فنحن بوصفنا كائنات خلقية لا بد ان نلزم أنفسنا إلزاماً باتاً مع أو ضد افكارومواقف معينة . ونحن بوصفنا قراء ونقاداً لا بد من أن تكون مهيئين للاستمتاع بالتساوي بكل من الاعمال التي تنشط قناعاتنا الخلقية والاعمال التي تتصارع معها . فالقراء الممتازون لا يخربشون على هوامش المجلدات الشعرية عبارات مثل « صحيح جداً » أو « سخيف مضر بالاخلاق » .

وأما عن آثار الادب في الشخصية والسلوك – الآثار الدائمة ، اي تلك التي تنتج عن المطابقة الخيالية الراهنة التي تجري أثناء القراءة – فالحقيقة اننا لا نعرف بشأنها الا اقل القليل . لقد ناقشنا الأدب على أنه بديل موسع ومنظم عن التجربة (الفقرة ٢٥ ، ٢٦) . وهذه مسألة دراية الى حد كبير اذ تظل على جانب كبير من الغموض مسألة كيفية تأثر ملكاتنا الارادية . ويلوح أن من المقبول افتراض افلاطون بأن التقليد اذا تكرر كثيراً غدا طبيعة ثانية . وان التعود على الاستمتاع الخيالي بعواطف معينة في الادب سوف يقوي عواطف مماثلة في الحياة . غير أن هذا الرأي أنكره ارسطو بالدرجة الاولى ثم النقاد النازعون الى التحليل النفسي فيا بعد – وما يزال الجدال محتدماً الى أيامنا هذه . يقول الافلاطونيون أن الملاهي المفزعة ستقلب اطفالنا الى ساديين ، ويقول الأرسطيون انهم يقدمون وهماً خالياً من الأذى لاشباع المشاعر الذاتية الموجودة لدينا على كل حال ، والتي قد تجد لنفسها متنفساً أسوأ .

تنقصنا المعلومات الكافية لاتخاذ قرار ، وعلى الرغم من أن المسألة بالغة الأهمية بكل وضوح ، فانها ليست أدبية في المقام الاول . وتقع عبء الاجابة عنها على علماء النفس وعلماء الاجتماع اكثر مما تقع على النقاد .

التحزّب

كمبدأ ايديولوجي جمالي في الواقعيّة الاشتراكيّة

كلاوس تريغر

ترجمة: عدنان حيال

كلمة « التحزب » موجودة منذ قديم الزمن ، واستخدامها ، مرتبطة بعلم الجمال، ليس بالجديد . إلا أن التحزب كمبدأ يعود في التاريخ أول ما يعود الى الطبقة العمالية وحدها ، ويدين بوجوده الى وجود هذه

الطبقة التي لم تجد سبباً في إخفاء اهدافها لا عن أعينها ولا عن أعين الآخرين . ولقد توصل كارل ماركس من خلال تحليله للصراعات الطبقية في فرنسا ١٨٤٨ – ١٨٤٩، وهي الصراعات التي اعتبرت على درجة عليا من التطور، توصل الى أن المناضلين الأوائل في المجتمع البورجوازي «اللابطولي» قد لجأوا الى الماضي الحافل بالبطولات فأخذوا منه: «المثل العليا والأطر الفنية التي استخدموها في إخفاء مضمون نضالهم المقتصر بورجوازياً على أنفسهم ولكي يبقوا عواطفهم المتأججة متربعة على قمة التراجيديا التاريخية الكبرى». وأضاف ماركس ان ثورة البروليتاريا، على نقيض هؤلاء، لا يمكنها ان تستلهم الماضي بل المستقبل وحده، إذ يتغلب هناك الشعار الشكلي على المضمون بينما هنا – في ثورة البروليتاريا – يبرز المضمون ويتجاوز الشكل.

ورغم أن مفهوم التحزب لم يكن معدوماً آنذاك، فلقد تبلورت كما يبدو صورة متكاملة للجدلية القائمة بين مبدأ التحزب وبين واقع الحياة والفن الاشتراكيين بطبيعته الجمالية. ومن هنا لم يعد ممكناً من الناحية النظرية فصل احدهما عن الآخر، وظهر في الوقت نفسه أن ماركس فهم المسألة كمبدأ ايجابي ولم ينظر اليها على أنها مجرد ظاهرة سلبية قد تشكل صورة عن تناقضات المجتمع البورجوازي! وهنا ايضاً تتولد وللمرة الاولى تلك النوعية الاشتراكية الجديدة في التقييم الجمالي لمرحلة طبعها مبدأ التحزب بطابعه وحدد معالمها.

وبالمناسبة، فان «فريدريش انغلز» عندما قرأ رواية «بنت المدينة» لمارغريت هاركنز وخلدها بمقدمة تضمنت بعض الملاحظات عن الواقعية، لم يتهم الكاتبة لأنها لم تكتب «رواية هادفة» بل انتقدها لأنها نعتت طبقة العمال بالطبقة الخنوعة وادعت ان أية محاولة تبذل لانقاذها من ذل المستنقع الذي تعيش فيه آتية «من خارجها او من فوقها». وأكد «فريدريش انغلز» أن «الانتفاضة الثورية للطبقة العاملة ومحاولاتها العفوية أو نصف الواعية أو الواعية لاستعادة كيانها الانساني، أمور نابعة من عمق التاريخ ولابد ان تطالب بمكان واسع لها داخل الواقعية.

وعلى هذا فان انغلز لايبحث عن مظاهر جمالية تسيطر على الموضوع وتتجاوزه بالشكل والصيغة الفنية التي يحسنها الكاتب، بل ان التاريخ نفسه يبدو عندما يقيمه انغلز من وجهة نظر التحزب، موقفاً فكرياً شاملاً لا يمكن من خلاله طرح السؤال الجمالي إلا بعد ترسيخ البنية الواقعية.

وتلك هي المسألة التي وضعها الفنانون الاشتراكيون الواقعيون فيما بعد في المقام الاول من البحث والتحليل المستمرين. وصاغ «بيشر» رأيه فيها قائلاً: «من اجل التحرك بحرية كافية داخل المادة المكتوبة يشترط ان

يكون الكاتب قد توصل الى مستوى من شمولية الموقف الحياتي ينسجم مع مستوى التطور الفكري للعصر الذي يعيش فيه ! !

وهذا يعني أن تنمو لدى الكاتب الفنان تلك الشخصيات كلها التي يحتاجها في عمله الهادف الى تحرير قضية الخير وتجسيدها من كل جوانبها ، أي ان يجمع بين تكوينها الشكلي وعمقها الانساني . إذ لا يستطيع احد في النهاية أن يعي تكوين الطبقة العامة الخاص بها وتطور هذا التكوين، وان يصبح قادراً على ترجمة ذلك الى صور مثيرة ، ما لم يتخذ منذ البداية موقف هذه الطبقة ويشارك في نضالاتها .

ان قيمة الواقعية في الفن تنبع اذن من اعتبارها محصلة كفاح خاصة يخوضه الكاتب طيلة حياته من اجل الموقف التحزبي الذي يؤمن به ويتبناه كفنان، عليه ان يعبر عن هذا الموقف ليس تعبيراً فنياً فحسب ، بل وانطلاقاً من فنه هو بما يملكه من موهبة وجد وعمل شاق ، بحيث يقدم نفسه الى القارىء او الى المشاهد انساناً بكل انسانيته، انساناً يمسك بتلابيبه ويهزه نحو التحول ، يجعله يتقبل ويتفاعل ويتجه بحواسه كلها الى خضم حياة جديدة جديرة بالانسان دون ان يصف له مباشرة تلك الحياة .

ولكن ماهو المبدأ في ادب التحزب يا ترى؟ المطلوب من العمل الادبي ان يصبح جزءاً من التضية الكاملة للطبقة العمالية ان يكون جزءاً من العمل الحزبي المبرمج والمنظم . ذلك لأن النوعية الجديدة للصراعات الطبقية التي تزداد حدتها يوماً بعد يوم ، تتطلب نوعية جديدة ايضاً من مقاييس التقييم الجمالية وتحتاج الى الأدب والفن اولاً واخيراً باعتبارهما صوتاً موحداً ناطقاً بلسان طبقة العمال الثورية وحلفائها في النضال من اجل بناء المجتمع الاشتراكي .

وهكذا برز الى الوجود، في مرحلة الانتقال من الرأسمالية الى الاشتراكية ومع نشوء مبدأ التحزب بمعناه الاشتراكي، مفهوم جديد تماماً حتى في تاريخ الفن العالمي ، أخذ يطبع بطابعه الايديولوجي – الجمالي موقف الفنان تجاه المهمة التاريخية التي حملتها الطبقة العاملة على عاتقها من جهة ، وكذلك اللحظة الجمالية في الابداع الفني نفسه من جهة ثانية . أي ان التحزب الاشتراكي تكفل بايجاد الرابطة الوثيقة بين الفن والفنان من جهة وبينهما وبين حزب الطبقة العمالية المنظم من جهة ثانية ، بل راح يعبر عن هذه الرابطة بوضوح ويوجهها منذ البداية نحو الهدف الاستراتيجي لطبقة العمال وهو بناء الاشتراكية .

أبعاد التحزب وأعماقه من وجهة النظر التاريخية :

يفرض التحزب نفسه كحقيقة جمالية عندما تتوافق القناعة الشخصية للفنان مع

المهام النظرية والعمليـة ، التي تطرحها المرحلة ، توافقاً عميقاً وواعياً .

في عام ١٩٣٢ كتب « بيشر » يقول : السؤال مـاذا ؟ ، لدى الكاتب الثوري ، لاينفصل مطلقاً عن السؤال كيف ؟ . ان مسائل الشكل أي مسائل الأسلوب الفني الخلاق تبقى بالنسبة لنا مسائل الموقف الحياتي ككل . ليس لأنه « جميل » فحسب يتجاوز عمل فني مبدعه ويجعل منه انساناً عظيماً ، بل عندما يكون ـ بعد أن نفذ عبر الفنان ـ قد استطاع أن يضم الى نفسه شمولاً تاريخياً تمكن به من أن يتفوق على مبدعه وأن يرفعه معه الى درجة الأهمية التاريخية .

المفهوم الجمالي الواقعية الاشتراكية هو اذن ـ في مرحلة تاريخية جديدة من حيث النوعية ـ السير في ذلك الطريق التقليدي من الأدب العالمي الذي سعى أصحابه بأعمالهم الى التدخل عملياً في مصائر الناس الواقعية.

ولكن هذه مسألة لايجوز فهمها من جانب واحد ، فالقيمة الجمالية ليست محصلة تلقائية للموقف الحزبي الذي يأخذ به الكاتب . والتحزب في الفن لايمارس تأثيره الأعمق في بناء الشخصية الانسانية الا اذا تألق على أعلى المستويات الفنية .

ان العمل الفني مثل أي عمل انساني آخر لا يتشكل بالنجاح في النهاية اذا لم يرتبط بعلاقة ديالكتيكية مع الأعمال التي سبقته ووصلت اليه على مر التاريخ . ففي كل مرحلة من التطور يتلازم اتجاه الفن الى الواقع مع الاتجاه الى تلك الومضات الابداعية والقيم الجمالية التي تعكس الواقع التاريخي بصدق يجعلها انسانية مثله .

ان ما جاءت به الماركسية ـ اللينينية من ارتباط الوعي التاريخي بالوعي العصري وبالنظرة الثاقبة في متطلبات اليوم الذي يقودنا الى الغد ، هو ارتباط يعتبر في الانتاج الفني أيضاً أساساً لابد من وجوده . اذ أن صورة للانسان صامتة غير معبرة ، وتصوراً جامداً للقيمة الجمالية وللابداع الفني تبلاشيان ضعفاً ولايملكان البقاء الى جانب بنية فنية متطورة تعكس تقيماً جمالياً لواقع يتحول ويتغير باستمرار .

والجدلية القائمة بين التحزب والقيمة الجمالية تكون ايجابية ومفيدة في اللحظة التي يتم فيها تجاوز كل مايحرك تصرف الانسان نحو الخارج : الى تشكيل تصاعده الداخلي أثناء العمل الفني على صورة ذات حجم انساني تنعكس فيها مركزة على نقطة واحدة ـ ان صح التعبير أبعاد العصر ومنطلقاته كلها . فهي صورة لاتقتصر على تمجيد طراز معين من الأبطال أو العباقرة رغم أنها تجمع بين العديد من الشخصيات كما يفعل العبقري. انها صورة موجودة في أشعار ماياكوفسكي كما هي موجودة في قصائد « بيشر ». في

مسرحيات « بريخت » وفي روايات غوركي وليونوف كما في القصة القصيرة «قدر انسان» لشولوخوف .

اذن فقط عندما تتكامل ذاتية الفنان مع الواقع المعاصر الذي يعبر عنه ومع الأفكار والأهداف الاشتراكية الموغلة في تاريخ البشرية ، عندما تنسجم هذه كلها في صورة جمالية واحدة ، تتحقق الوحدة الديالكتيكية بين التحزب والقيمة الجمالية ويصبح الاثر كاملا وعميقاً .

ان : الطريق التاريخي المؤدي الى المجتمع الاشتراكي ، أرقى أشكال الحياة الجماعية الانسانية ، طريق حافل بالصراعات والتناقضات والمصاعب . وهذا ما ينطبق على الفن الواقعي الاشتراكي لانه سار في الطريق نفسه عضواً فعالاً تتزايد أهميته باستمرار ولايمكن الاستغناء عنه أو ابداله بأي حال.

اننا نلمس في الأعمال الادبية والفنية الاشتراكية المعاصرة ، رغم تعدد شخصياتها وقصصها ومنابع الالهام فيها ، رسوخ التقاليد البروليتارية التي نشأت في الحقيقة عن التقاليد البورجوازية الانسانية بحيث تعكس كلها استمرارية سياسة طبقة العمال . أما كيف تكمن المسألة الجمالية البحتة داخل هذه الاعمال لتترفيها وحدة الادراك التاريخي والتقييم الحزبي والتشكيل الفني العام ، فهذا مايتضح عندما يستطيع كاتب واحد أن يتمثل لفترة زمنية طويلة عملية تعبئة كاملة لشخوصه وأبطاله وهي تتلازم مع عملية سير التطور في المجتمع الذي يعيشون فيه . وهذه قدرة تبدأ حدودها في الموضع الذي تنطلق فيه الشخصية المراد تمثيلها بكل تناقضاتها وجوانبها لتتجاوز الخبرة الفردية للكاتب ولتصعد بالتالي فوقه صعوداً طبيعياً . وقد تجلت هذه القدرة مثلا في الانتقال من الجزء الاول الى الجزء الثاني من رواية مغامرات فرنز هولد » وربما ظهرت أيضاً في قصة « صانعي المعجزات » لماركر .

فكلما استطاع التدفق الروائي — لاسيما اذا نبع من الخبرة الموضوعية — أن يعكس تطور تاريخ المجتمع الانساني مستلهماً مبدأ التحزب ، أي منسجماً مع القيمة الجمالية بصورتها الصحيحة ، كلما كان هذا الاسلوب في العرض صحيحاً أيضاً وجمالياً وقادراً على الوصول .

الا أن على الكاتب ، من خلال تعرضه الى تقييم المشاكل المطروحة بتكثيف ومايرافق هذا التقييم من امتداد ذهني الى المستقبل ، عليه ان يضع تلك المشاكل خارج نفسه ، أي أن يعالجها موضوعياً وليس ذاتياً ، فهي لم تعد مشاكله هو حتى في أسوأ الاحوال . والتحزب المراد وجوده هنا لم يعد بسيطاً كتحزب الكاتب ، بل أصبح الآن هادفاً قبل كل شيء الى استشفاف الفكر والعمل الحزبيين لدى الآخرين واسقاطها على الواقع

وتبيينها ثم عكسها من خلال الصور والتكوينات الابداعية . أما ما يتعلق بالتشكيل الجمالي للمادة فهو عملية أخرى مختلفة تماماً ولعلها أكثر صعوبة .

وثمة اضافات تدخل هنا أيضاً ، حيث يجب في الوقت نفسه الانتقال مباشرة من أحداث الاعوام قبيل وبعيد ١٩٤٥ مثلا — رغم أهمية هذه الفترة التاريخية العالمية بالنسبة للتكوينات والشخوص — الى الحياة اليومية الحاضرة في بناء الاشتراكية . هذا الانتقال هو في حد ذاته انجاز فني حقيقي وممكن في الواقعية الاشتراكية .

ولن كل محاولة لاخراج الفن والادب من هذا الاطار اليومي وسلبهما عصريتهما ، لاتعني أكثر من تسليم زمام أمور الحياة الى براثن شريعة الغاب الرأسمالية ، كما أن انكار دور الفن الحيوي والضروري للانسان — وهو انكار يرتكز على جوانب متعددة — بات يشكل مصدراً فلسفياً لمختلف الآراء والاتجاهات في الفن البورجوازي الرأسمالي. وعلى هذا فان محاولة كالتي ذكرتها تمثل نقطة الانطلاق الى موقع تثار منه الحملات الهجومية ضد الواقعية الاشتراكية وبالتالي ضد المجتمع الاشتراكي نفسه ، وذلك باتخاذ واقع الفوضى الرأسمالية الامبريالية مقياساً لكل الامور وناظماً وحيداً لها .

والسبب في أن هذه الهجمات المباشرة وغير المباشرة التي يشنها أتباع الامبريالية وعملاؤها مركزة ضد التحزب هو أن الفن — كما يقول « هيغل » — لا يتخذ مكانه الأعلى في الحياة نفسها مالم يكتسب العمل الفني صفة التحزب وما لم يصبح جزءاً لا يتجزأ من السلطة التي تمارسها الطبقة العمالية ، وما لم يكن صوتاً ناطقاً باسم المجتمع الاشتراكي، صوتاً حراً بالقدر الذي تسود فيه الحرية ذلك المجتمع والذي يعيش فيه الأفراد ليس بمأمن من رجال الشرطة فحسب بل من رأس المال أيضاً ومن النزعات الفوقية والتسلطية والفردية البورجوازية .

وعلى هذا ان يصعب علينا إذن الكشف عن مواقع الرجعية المعاصرة التي يراد منها حصر مبدأ التحزب في أنه مجرد عمل حزبي يمارس عن طريق الصحافة الحزبية على أبعد حد ويستخدم في تنفيذه اسلوب الخداع والمناورة بالاتكال على مقاطع وشعارات كلامية لا أثر فيها للحياة .

إن عملاً فنياً معلقاً بين الغيوم وأحد النجوم الخرافية ، لن يكون في مقدوره الوصول إلى الانسان بكلمة أو بنفعة . إلا أن الرجعية المعاصرة تزيد في تقديسها لذلك النجم الخرافي يوماً بعد يوم وتعتبره رمزاً للحرية» بالمفهوم الرجعي كبديل عن التحزب ، للحرية التي تعني النفي التام للحزب وللدولة ولمصالح الناس ومتطلباتهم الضرورية، والابتعاد عن الحضارة التقدمية بجذورها التاريخية وعن الواقع الماثل كله ، هذا الواقع الذي لا تطلب

الوجمية من الفن أن يعكسه أو أن يعالجه بحجة أن : « كل عمل فني كبير يمثل نجماً خرافياً لا وجود له في الواقع » !

والحديث عن « العمل الفني الكبير » وأثره « الحر » وإلخ.. حديث يبرهن بنفسه على أنه هو الخرافة ، لاسيما عندما يلجأ المحدثون به إلى تناول أعمال فنية صغيرة جداً في الحقيقة – وربما لم تكن أعمالاً فنية قط – ورفعها إلى مصاف الأعمال الكبرى .. لالشيء إلا لأن مقولاتها الاخيرة تهاجم الاشتراكية أو تسام – على الاقل – في الايحاء بعدائها والنفور منها. وهنا توضع وتنفذ للفن سياسة تنحصر داخل العرض الضيق لقيم الجمالية دون الفكرية ، وهكذا ترتبط مصالح دور النشر الرأسمالية وصفقات الافلام الدعائية وما شابهها مباشرة مع معاداة الاشتراكية .

أما البعض فقد راحوا ينادون «بتجديد» الواقعية الاشتراكية . ظلوا فترة طويلة من الزمن يتجاهلونها حاكين عليها بالموت والجمود ثم قفزوا فجأة يريدون « تجديدها » . كأنهم يريدون أن يبعثوا « الموتى » من قبورهم كي يستخدموهم – ما أمكن – ضد الاشتراكية . هذا التهريج ليس غريباً في تلك المجتمعات المنهارة المتداعية .

الفن يبقى إذن ذلك السلاح الذي لا يمكن استخدامه ما لم يكن حاداً وما لم تحمله يد مبدعة قادرة . وكلما عظمت طاقات النظام الاشتراكي وترسخت خطاه ، كلما توجب على الفن الاشتراكي بالتالي تطوير مهمته الحالية، لاسيما تجاه العالم الامبريالي الذي ما زال يتراجع أمام المد الاشتراكي ، وتعميق مادته الانسانية انسجاماً مع طبيعة المجتمع الاشتراكي المتطور أيضاً باستمرار، وإكساب المواضيع الجديدة الناشئة أبعادها وأعماقها التاريخية، بحيث تتفق حتى فيما يلمع فيها من جزئيات وأحاسيس مع الشمول التاريخي العالمي والأممي الذي يطبع الاشتراكية .

ولا بد هنا من ايراد جملة قالها الشاعر الكبير فريدريك شللر واكتسبت فيما بعد مفهومها الواقعي على أوسع نطاق وهي : « لا يمكن عن طريق التأمل المجرد أن يتوصل الفنان إلى أي شيء ذي قيمة ، ومن يريد أن ينجز عملاً عظيماً لابد له من أن ينفذ إلى الأعماق ، وأن يميز بحدة بين الأشياء التي يراها أو يحسها ، وأن يربط بينها من جوانب عديدة وأن يثابر ويصبر على ذلك بعناد شديد . والفنان والشاعر اللذان يعملان بإحساسهما التأملي وحده ، لن يستطيعا التأثير فينا بسهولة مالم يقوما فعلاً بدراسة شاقة ومثيرة في آن واحد» .

يتأكد إذن : أن القيمة الجمالية ليست

ظاهرية بحتة أي أنها ليست صباغاً يغلف النص الفني أو يلونه ، وأن مبدأ التحزب ليس مبدءاً جمالياً سطحياً يضاف إلى العمل الفني كما تضاف لوحات الزينة إلى الجدار ، بل يتضح أنه من حياة الفنان الاشتراكي التي يعيشها متحزباً إضافة إلى الواقع المتحزب (تاريخياً أيضاً) ، أي من الجدلية المادية — الواقعية نفسها ، تتولد هنا القدرة على التعبير عما يراد التعبير عنه بحادثة طبيعية عادية (دون السعي المفتعل لمنحها صفة العفوية) لا يمكنها أن تحدث إلا كما حدثتا ولا أن تعرض إلا كما عرضت . فهي حادثة تعكس التاريخ بطبيعته المتحررة من كل المصادفات .

وانطلاقاً من هذه الرؤيا التاريخية بكل أعماقها وابعادها يملك الفن الواقعي الاشتراكي القدرة الذاتية على أداء دوره التاريخي الايجابي في المجتمع الاشتراكي المتطور، بحيث لا ينسخ الحياة كما يتصورها نسخاً سلبياً أو مزخرفاً بالوعود الفارغة . لأن التحزب الاشتراكي لا يعد بشيء إلا بحياة شريفة وجديرة بالانسان ، وهذا ما يفعله الفن الاشتراكي أيضاً .

التحزب الاشتراكي ينمو بتعاظم ، ومعه الوحدة السياسية — الأخلاقية بين جماهير الشعب مباشرة من خلال بناء المجتمع الاشتراكي المتطور الذي يوفر الشروط الضرورية لتفجير طاقات الأدب بمفهومه الشامل والقدرات الفنية كلها .

المستقبل هو مستقبل الواقعية الاشتراكية لان عظمتها لا تتأثر بتوافقها أو عدم توافقها مع المفاهيم « الجمالية » المتبدلة القائمة في عالم بلا قانونية وبلا مستقبل، بل بتوافقها مع قوانين التطور في التاريخ ومع مستقبل المجتمع الاشتراكي المتطور .

عن مجلة : Weimarer Beiträge
المانيا الديمقراطية

محاولة للخروج من المجال المغناطيسي

شعر:
مجاهد عبد المنعم مجاهد

وأخرجُ من محيط الأرضِ .. أنفذُ من رموش الجفنِ .. أدخل في
اسوداد العينِ أتركُ كلَّ مجدافٍ لمـوج البحرِ يلقفهُ
وألقي كلَّ أعضائي إلى النـار في عينيكِ يجرفني

فإني في امتداد الأفق ـ رغم الشوق ـ لم
أبصر لهذا الكون شطآنا

فراياتي منكسة ودفاتي مكسرة . سفينة عمري اضطربت
قد اندفعت بلا أمل بلا هدف لهذا إنني ألقي
إليك بكل أحزاني لعل يعود لي أملي
الذي كانا

جريت إليك مفزوعاً فقال الرب : « من هذا الذي يجري ؟ »
فقلت : « أنا ... أنا مخلوقك الطيني خلفي الوحش
منذ خلقته خلفي يطاردني وليس لدي
أنياب فكيف أنا أواجهه وقد جردتني
ظفراً وأسنانا ؟

لقد شكلته في هيئة الطير ... فيخطفني ليلقيني بموج
البحر ، موج البحر يقذفني على الصخر .. فيأتي
الطير ينهشني ويبقي في أجزاء لتصبح
تحت لفح الشمس ديدانا

لقد شكلته في هيئة الليث .. وكنت أعيش في أرض
بلا مأوى فجاء الليث .. طاردني .. على الأشجار
فوق العشب طاردني لينهشني .. تصارعنا
تمرغنا تمزقنا تباعدنا تلاحمنا نزفنا الروح
كان الجرح جسمانا

لقد شكّلته في هيئة المطر .. جريتُ أنا إلى كهفٍ
من الحجر .. به آوي .. ألوذ به بجوّاني وأنجب فيه
أبنائي وجدتُ به أنا دفئي شطفتُ صخورَهُ
من فرحة الضوء .. وأطفالي لقد كبروا فقالوا :
« اخرج » فقلتُ لهم : « إلى أين ؟ »
فقالوا لي : « إلى القبر .. ! » خرجتُ
إليه مهموماً من الغدر .. جعلتُ
القبر اوطاناً

ورغم اليأس ها أنذا على نفسي عكفتُ أدبر الأمرَ ..
رعيتُ القلبَ في الطين الذي اسمر .. فعاد القلبُ
مخضراً مددتُ يدي إلى حقلي تهاوى
الفأس فوق يدي وقالوا لستَ
تملك فيه فدانا

كسرتُ الصخرَ لم أيأسْ .. صهرتُ حديدةً وأقمتُ عمدانا
وقد علّيتُ بنيانا تحدّيتُ السحابَ وصلتُ
للقمر .. لصقتُ بخدّه خدّي تألّق صار كالوردِ
وإذْ بالمصنع الجبّار يلفظني يسوّدُ جبهتي
البيضاءَ ينفث في حقدَ العصرِ
دخانا

ولما الذرّةُ الأولى معي انشطرت رأيتُ حياتيَ
انقسمتْ وصرتُ اثنين يجري الواحدُ الشرّيرُ خلف
الواحد المسكين يتبعه بسيلٍ من قنابله ويقتل
فيه إنسانا

فكيف أصير طول العمرِ مطروداً أنا مخلوقكَ المسكين لا
يسع الفضاءُ الرحبُ أنفاسي وكيف الأرضُ لم تعبأ
بإحساسي وكيف أصدُّ سيلَ الحزنِ منحدراً وجسمي
ليس صوّانا ؟

وكيف هجرتني والليل فوق الكونِ مصبوبٌ ووجهُ الشمس
معصوبٌ وهذا الحزنِ مكتوبٌ وهذا القلبُ مصاوبٌ ؟
سفينة عمريَ اضطربتْ قد انشطرتْ
وأنتَ ملأتَ بحرَ العمرِ حيتانا ؟ »

سأخرج من محيط الأرضِ أنقذُ من رموش الجفنِ أدخل في
اسوداد العينِ أتركُ كلَّ مجدافٍ لموج البحرِ
في عينيكِ يجرفني فمنْ في الأرض يرحمني ؟
ألا فلتطبقي عينيكِ لي قبراً ألا
فلتزرعي الأهداب ريحانا

ولكنني أرى العينينِ تنطبقان من دوني .. أهذا آخرُ
التطوافِ في الدنيا ؟ رأيتُ الأرضَ تطردني ..
رأيتُ الحبَّ يطردني .. ووحشٌ فيَّ
طاردني .. وحولي ضاقت الدنيا ..
فماذا أفعل الآنا ؟

مدينة المقطم ــــــــــــــــ مجاهد عبدالمنعم مجاهد

عذابات الدكتور فاوست

بندر عبد الحميد

تكسري كغيمة ، واندفعي كعربة
مجنونة كعقرب ، كموجة
صافية ، ملتهبة ..!

أتكسر تحت المطر الساري
والأرض زجاجة عطر
والليل غراب
أمشي وأمدّ يدي

الى الأشجار المرّة
والأشجار تمدّ إلي
مواعيد الأزمنة المنسيه
أتناثر فوق شفاه الأرض
أصير سراجاً في قرية تمل
جرحاً عربياً ، جسداً ليلياً
عاشت فيه الموسيقى
الرعويه ..
كنت وحيداً حين سألت النهـر
عن الأسماك السوداء
ابتسم النهـر ،
اختلجت سوسنة المساء ..
غررت بنفسي ، ورحلت بعيداً
مارست الجوع ، التنويم ، الرعب ، اليوغا ، الفلك ، السحر ، التشريح ،
التنويم المغناطيسي ، المخطوطات ، الرقص الوحشي ،
أكلت الازهـار
قتلت غزالاً
عذبت امـرأة
عاشرت عظام الموتى ..
أغلقت الباب ورائي
حين بدأت نشيداً مكتوماً
راهنت الشيطان
وقوفاً كنتا
يا أبراج الحوت ، القوس ، العذراء ، السرطان ، الجوزاء ،
الثعبان .. سـلاماً
تبـدأ رحلة موت عذب
في هذي الارض السمراء
يا أسراب الفلاحين المذبوحين ..

وراء جذوع الاشجار .. تعالوا
عندي قصص للسهر الشتوي
فماذا لو غنى الاطفال
بلادي .. في الأسر ..
بلادي ..
يبدأ رقص شعبي ،
تتمايل أجساد النسوة رقصاً حتى الفجر ..
فمن منكم يمشي فوق النار .. ؟!

ينتظرون العيد
سافرت طيورهم
ينتظرون الحب في الشتاء
يعذبون روحهم
يوزعونها على حقولهم
وحينما تصير شجراً
يغادرونها ،
وفي جفونهم ، ينحسر النداء ..

أتهجّى في ليلي أسماء الشهداء المغمورين
تضيق الأرض فأرحل وحدي
شوك في كل دروب الرحلة
والأرض الطفلة .. تغرق في الطين ..

جسدي ليل . وهذي امرأة مجنونة
كيف التقينا
عزفت لي مرة آلامها
وانتظرت صوتي .
فألقيت يدي ، قلت لها :
نحن جناحان ، اختلطنا بدم الأرض
انتظرنا موعداً مزدهراً
صرنا دخاناً أزرقاً ثم .. اختفينا

الأرض خطوط في كتبي العطشى ،
المدن ، الأسوار ، حقول النفط ،
حقول الأزهار ،
قبور الشهداء ،
الصحراء العربية تبكي
تحت شراع الريح المنهوبة
والليل العربي حبيب مسحور
وأنا في السفح وحيد
من يرقص مثلي ؛
أرسم فوق رداء الفجر
عيوناً ، وفراشات ،
من نافذة حبلى تطلق نحوي النار
فامشي
أتكسر تحت المطر الساري
أنمو في هذي الأرض السمراء
أذكر كيف احتفلت أصابعي ببعثها
من الصدى البعيد في الظلام
مرعوبة يسكنها الحنين والغياب
منذ ألف عام
تناثرت ، تناثرت ، راقصة
تلتهم الجفون والزجاج والضلوع
يا سلام . .
طوّحت جبيني في أرض موحشة
يتغير حولي وجه الأرض
فاشتاق الى السمّار
في آخر هذا الدرب « جنان »
وعبير الدرب يمدّ يديه إلى الشطآن الأولى
أشتاق عبير الشطآن ..

طالعة كنجمة العذاب
تمد لي ذراعها سفينة"
يا امرأة تضيء مرة ولا تعود

● البحر سيدي
– يا امرأة مجنونة
● ألنار في يدي
– يا امرأة طالعة كنجمة العذاب
● أنا القطار عابر إلى مرافىء الصباح
وهذه مدينتي نائمة
لو أن في يدي غصونها
لفاضت السهول فتنة
وخفق الجناح ..

قلبك بئر وكتاب مفتوح
وحبيبتك الوطفاء
كشفت تحت القمر الأبيض عن ساقيها
طال الليل عليها
فاضت أجفان الفجر
وأنت غريب
في هذي المدن العمياء ..

لماذا ترددت بين الجفون وبين الحروف
وفيهن مذبحة وانطفاء ..
أنام هنا في البراري القصية ،
ها جسدي يتمطى ..
وحولي الوحوش تغني عذاباتها
والمساءات صمت وجوع
أقول هنا نبع ماء ، وأشجار سرو،
أريح هنا جسدي ليلة ،

ثم أرقص ، كل المسافات نار ،
أقول ادخلي في دمشق ونامي ،
هنا العشب والمسجد الأموي ..
هنا الشمس والصالحية والكهف ،
والجمر .. والانفجار ..
هنا يردى عاشق ميّت .. في النهار ..
أعرف أنك بطل الرحلة في أحشاء الليل المعتم
أعرف أنك كنت جريحاً
فصببت النار على أجفان الجرح
بكيت بصمت ، ونظرت بعيداً
يتفير طعم الجرح ،
إذا أحببت كتمت الحب
وصرت خفيفاً مثل جناح في مملكة النوم
يكابر جرحك
تصفو عيناك يصلصل عظمك ،
تسقط حولك مدن الوهم
ويبكي الماء ..
هابطاً وحدي القرى العطشى
أغني لنساء الفقراء
كتبي خبز ..
وكفي راية معصوفة تحت المساء
ساحر منهمر
يا جسدي المنثور
ما هذا البكاء ..!

ويمر العام الرابع والعشرون، الدكتور وحيد ، يركض بين خطوط الأرض، يظل الشيطان غريباً مذهولاً ، يبكي في حلبات الرقص ، وفي أحشاء المدن الكبرى ..

– أجتل هذي الرحلة ، وافصد عرقاً من رسغك واطلب ما شئت ..

(رهان آخر ..)

(تز الرسغ ، انفجرت صور الدنيا ، انهزم الشيطان ..)

اتكسر تحت المطر الساري
والأرض زجاجة عطر
والليل غراب
أمشي وأمدّ يديّ إلى الاشجار المرة
والأشجار تمدّ إليّ
مواعيد الأزمنة المنسية
أتناثر فوق شفاه الأرض
أصير سراجاً في قرية نمل
جرحاً عربياً ، جسداً ليلياً
عاشت فيه الموسيقى
الرعوية

أذكر وجه المطر الساري ، الأسماك السوداء ، الرقص ، الشيطان ، القوس ، الفلاحين المذبوحين ، حقول النفط ، المهار ، نساء الفقراء ، الجسد المنثور وسوسنة الماء ..!

● دمشق ١٩٧٣/٨/١٠

★ ★ ★

صدى الحرير

هيام نويلاتي

رصدْتُ في عينيكَ
صبوةً
نجيماتٍ
وكلماتٍ من العبير . . .
واندفعَتْ مراكبي
إلى بحارها ،
إلى حدودها
تستنشق الأريجَ من شعوري . .
تستنطق البريق من مدارج العطورِ . .
تستقطر الوجدَ من العبيرِ . . .

وتهتُ في مهدٍ من الحريرِ . .
وارتسمتْ كواكبٌ
مجهولةُ المسيرِ . . .
تَجَمَّدَتْ من بوحِها جذورها . . .
وضعتُ في بحرٍ مديدٍ
ساحرٍ منيرٍ . . .
تسللتْ إليَّ دفقة من الحبور . . .
نشوبها احمرارُ سكرةٍ
من الشعورِ . . .
فخلتُني في عالمٍ مسحورٍ . . .
يزدان ما فيه
بنفحةٍ من القصورِ . . .
وهدأةٍ من نشوةِ الضميرِ . . .

* * *

واستسلمتْ مراكبي لأبحرٍ
تحملني إلى هوى أميرٍ . . .
تشدني إلى مدى أثيرٍ . . .
تغرقني في خافقٍ
مُسَيَّرِ المصيرِ . . .

* * *

وانغمرتْ عيناي
في بوح سنا مثيرٍ . . .
في جدولٍ من النجومِ
آسرٍ غزيرٍ . . .
وانهمرتْ على الدنى
كواكبٌ
مثلثاتٌ

تَزدهي ببارقٍ مطيرٍ . . .
وأزهر العُمْرُ بفرحةٍ
تقلّني الى مرافىءٍ
تُبحر في مشاعرٍ
سحريّة الخمورِ

* * *

لكنني
خشيتُ من ملاجىءٍ
مشحونةٍ بمسحةِ الشرورِ . . .
من شَرَكٍ مُلَوَّنٍ بنورٍ . . .
خشيتُ أن يكون فخّاً
سالكَ المرورِ . . .
فاحتشدتْ في غربةِ النفورِ . . .
بعالمٍ مسوّدِ الظلالِ والستورِ . . .
برحلةٍ سوداءَ
في مجاهل القبورِ . . .
تستنطق الهوى
من النسورِ . . .
من قصصٍ شهيدةٍ
شهيرةٍ
تلوكها مخالبُ الصقورِ . .

* * *

وخفت أن يكون فخاً
ساحر العطور . . .
قد شادَهُ شعوري . . .
وتصبح الدنا انعكاسها
هوى عبير

وخفتُ إن أغرقني الطوفانُ بالهدير ...
أن تخنقني أوديةُ « النشور » ...
وتنتهي هذي الدنى
إلى المدار الشاردِ الأخيرِ ...
فتتهند الاشواقُ
في معتكفٍ أسيرِ ...
وتنتهي من الهوى الكبيرِ ،
إلى هوى صغيرِ ...
لــوَّنــهُ شعوري ...

* * *

علي عقلة عرسان

يونيسكو وبيكيت

لقد مرت بالمسرح حركات تجديد متعددة منذ الفراعنة واليونان القدامى حتى العصر الحديث جعلته ينتقل من مجرد طقس ديني وأغنية دعائيـــة الى فن ذي مقومات واضحة له فعالية كبيرة في الحياة الاجتماعية ويساهم في تغيير الانسان ويستمد قوته وعناصر وجوده من مقومات الحياة

المعاصرة ومعطيات العلم وتقدم الحضارة .

واقل مقارنة يجريها الانسان بين المسرح الفرعوني أو اليوناني القديم مثلاً وبين مسرح اليوم سواء أكانت هذه المقارنة على مستوى مكان العرض المسرحي او بين نصوص واصول كتابة مسرحية ، تجعله يلمس أن اوجه الشبه بين مسرح اليوم والامس قد تباعدت وتجعله يلاحظ ايضاً ان الفن المسرحي مقياس حضارة ومرآة عصره ، وانه احد العوامل الاساسية لا في رصد التقدم الحضاري لانسان عصر او منطقة ما بل وعامل تغيير رائد يساهم في دفع الانسان الى التقدم والتغيير من اجل حياة افضل .

ونحن اليوم في عصرنا الحديث امام موجات تجديد مختلفة في الفن المسرحي ومن ابرز اعلام حركة الجديد اليوم كاتبان هما يوجين يونيسكو وصموئيل بيكيت ، وسنتعرف من خلالهما على معالم التجديد التي يرتادها مسرح اليوم .

أوجين يونيسكو

ولد يونيسكو عام ١٩١٢ في سلاتينا وقضى فترة طفولته وردحاً من صباه وشبابه في رومانيا ثم انتقل الى فرنسا حيث تلقى علومه في باريس وتنقل بين فرنسا ورومانيا ثم استقر به المقام في باريس فعاش ومازال. وكتب للمسرح ومازال منطلقاً من تربة غنية بكل شيء .. غارساً جذوره بقوة في عمق حضارة وثقافة ومشاكل باريس والمجتمع الاوربي.. حاملاً مسؤولية الانسان في ذاته • رفض ان يكون شخصاً كسائر الناس .. أو اديباً كسائر الادباء ، يفكر بمنطق ارسطو ، ويعبر بلغة الادب أو لغة الحياة اليومية ، ويرتضي الاطر والقواعد التي ارتضاها الناس منذ عرفوا المسرح وعبروا بالحوار الدرامي عما يريدون .

واذا حاولنا ان نبحث عن سر هذا التفرد عند يونيسكو.. اذا حاولنا ان نضع ايدينا على الاسباب التي جعلت يونيسكو يرفض كل ما تعارف عليه الناس من استخدام للمنطق واللغة والبناء الفني في مسرحه . ويرفض التقيد بالعادات والخضوع للقوانين الحضارية التي فرضت نفسها على الحياة والناس ..اذا حاولنا ان نعرف اسباب اتجاه يونيسكو لتحطيم كل شيء .. وجب علينا ان نقوم بعملية مسح شاملة وافية لاعوام القرن العشرين بكل حوادثها وتطوراتها الخطيرة غير غافلين

في الوقت نفسه عن الحضارة الانسانية التي تتوارثها الاجيال. وأظن انه ليس من السهل الالمام بكل شيء ولكن لا بأس من معرفة اشياء هامة كان لها اعظم الأثر في تكوين شبان قرننا العظيم.

في النصف الثاني من القرن التاسع عشر بدأت المكتشفات العلمية الهائلة تظهر للوجود وظهرت ايضاً نظريات علمية وفلسفية في منتهى الخطورة بالنسبة لتطور الفكر البشري نذكر منها نظرية داروين في أصل الانواع ونظرية فرويد في التحليل النفساني ... والنظريات الاقتصادية التي تقوم على اساس مادي يرى الوجود رؤية مادية بحته وظهرت ايضاً نظريات ومبادىء مثل مبدأ حفظ الطاقة وتحولها فأثرت في تقدم الصناعة وانتشار الالة مما قلل من أهمية الانسان وغير نظرته لنفسه ونظرة العلم له.. فأصبح ينظر للكائن البشري على انه حيوان راق، أو على انه مجموعة من الطاقة.. أو على انه قوة ضئيلة لاتقاس بشيء امام الالة.

وأتت الضربة القاصمة للانسان في الحرب العالمية الاولى فأحس بأنه العوبة بيد حفنة من رجال الحرب ... وانه لايساوي شيئاً أمام نيران وجبروت آلات الحرب وتقدم العلوم.. كما أنه جرح بكرامته ووجد ان القوانين والديانات السماوية والقيم الروحية وكل التقاليد والعادات والنظم الاجتماعية التي حفظها لم تقه من الحرب وويلاتها ولم تستطع كبح جماحه حيالها، وكان يونيسكو من أطفال الحرب الاولى وشب ليعيش ويلات وآلام الحرب التي افتتح عظم خطوبها وفداحة نكباتها، في عقول الجماهير (تعطشا بالغاً الى اقامة عالم ينتظم على انماط جديدة خير من النظم الماضية) (١).

ولم تمض فترة طويلة حتى اعقبت الحرب العالمية الثانية الحرب العالمية الأولى وخرج يونيسكو كسائر شباب اوربا من شقاء وآلام مرحلة مضنية ماضية الى نيران «اعظم حرب مروعة عرفها التاريخ .. حرب اتخذت من الكرة الارضية بأسرها تقريباً ميداناً شاسع الاطراف لنيرانها الآكلة ومناجل الموت الحاصدة، وخلفت في اعقابها الجوع والشقاء والفوضى» (٢).

وفي هذه المرة ايضاً لم تستطع النظام ولا القوانين الاخلاقية ان تمنع الحرب.. وكان يونيسكو احد ابناء جيل الحزن.. واحد رجال النكبة.. وشاهد عيان للمجازر البشرية ولافلاس الجهود الانسانية التي بذلت لايقاف

---

(١) تاريخ أوربا في العصر الحديث تأليف: فيشر ص ٥٤٩

(٢) تاريخ اوربا تأليف فيشر ص ٧١٣

الحرب .. كان شاهد عيان لافلاس النظم والديانات والاخلاق .. فلم ينتفض كما انتفض البعض فكفر بالاخلاق اوبالانسان اوبالديانات او بذلك كله .. وانما كان أبعد نظرا .. كان يبحث خلف هذا كله . . ويعلل الحوادث الحاضرة ويقارنها بحوادث قديمة ، قبل الميلاد كانت مذابح طروادة .. وماراثون. وسلامين .. وبعد الميلاد غرق العالم بالدم اكثر من مرة .. ومنذ الازل..والى الابد ، يلاحق الموت الانسان ويتصيده بكل الوسائل . والمنطق لم يمنع الحرب ولم يقتنع الموت بأن الانسان يرغب في الحياة ولا يريد ان يموت . اللغة لم تستطع ان تقود الناس الى التفاهم التام ولم توقف المجازر . النظام . . قاد الى الفوضى اكثر من مرة . اكثر القوانين اكتشف خطؤها، واتى العلماء بقوانين جديدة ستكتشف اخطاءها الاجيال القادمة ، « فالحقيقة ليست وليدة السلطان ولكنها وليدة الزمن » كما يقول بيكون وسيبقى لهذا القول تأثيره وقيمته « ففجأة ادرك الناس في عصر النهضة مثلا ، ان حقائق الجغرافية القديمة التي طالما لقنها اياهم اهل العلم منذ قرون والتي كان يؤمن بها الناس في كل الجامعات ، اصبحت تتناقض تناقضا صارخا مع الحقائق الثابتة (٢)

وفجأة سيدرك الناس ايضـا في قرون لاحقة ان حقائق العلم في عصرنا اصبحت تتناقض تناقضاً صارخا مع الحقائق الثابتة.

فما هو الشيء الثابت الذي لاجدال فيه ؟ وعلى اي شيء يقوم الجدل ؟ بأي منطق نجادل ؟! النظريات تتضارب والنتائج التي تقدمها الحياة ، وجهاد الانسان على الارض هذه النتائج تثبت العبث والعشوائية والتضارب، اذن هناك سخرية مرة اليمة وراء التمسك بأي شيء . . وراء الاقتناع بأي شيء . وراء الايمان بأي شيء .. هذه السخرية هي التي يطل بها يونيسكو على العالم بمسرحه الذي يحطم قواعد المسرح . ولهذا السبب . . وعلى هذا الاساس نستطيع ان ندرك الاغوار العميقة وراء قول بيرانجيه بطل يونيسكو في مسرحية قاتل بلا أجر حين يقول :

بيرانجيه — اني شخصياً في كثير من الاحيان اشك في كل شيء . . اشك في فائدة الحياة ، في معنى الحياة ، في قيمي ، في كل المذاهب الجدلية . . لم اعد ادري بماذا اتمسك ، فربما لا توجد حقيقة ولا توجد رحمة ان الذي نفعله قد يكون

---

(١) اصول التاريخ الأوربي تأليف : فيشر ص ١٣

شرا ، وقد يكون خيرا ، وقدلايكون لاخيرا ولا شرا . . لست ادري كيف احكم من المحتمل الا تكون لحياة الجنس البشري اية أهمية .. ولا لفنائه بالتالي.. وربما لم يكن للكون باكمله اية فائدة(١)

ونستطيع ان نفهم لماذا يقول يونيسكو (بين الحين والآخر اظن اني اؤمن بشيء ما، اظن اني افكر وأنحاز الى أحد الجوانب ، اختار – اكافح ، وعندما افعل ذلك ،افعله بعنف وبعناد .. ولكن هناك دائما في داخلي صوتاً يقول لي ان اختياري وعنفي وجزمي ليس له أساس اكيد أو مطلق وانني يجب ان اتخلى عنه ، ولست املك الحكمة الضرورية لربط افعالي بشكوكي العميقة الجذور)«٣».

ان يونيسكو يصرخ في نهاية مسرحية قاتل بلا اجر بحرقة وألم على لسان بيرانجيه قائلا (يا الهي لا يمكن ان يفعل المرء أي شيء .. وماذا يستطيع المرء أن يفعل ؟ ماذا يستطيع المرء ان يفعل)«٢» .

وصرخة يونيسكو هذه لها ما يبررها .. فأي شيء يستحق ان يبذل المرء جهده من اجله ؟ ما هو الشيء الثابت الباقي الجدير بالجهد المبذول ؟ ما هو الهدف الأمثل ؟! عبث .. كل شيء عبث ما دامت الاخلاق تفلس والقوانين تعجز والديانات لا تحول دون وقوع أي شيء وكل شيء ... وما دام الموت يأتي ليمسح كل شيء في الوجود .

ويجب الا نقلل من شأن الموت عند يونيسكو فقد عزم على ان يحضر رسالة الدكتوراة في بحث عن الحب والموت في الشعر الفرنسي وكتب مسرحياته وشبح الموت يلاحق شخصياته ويلقي عليها ظلاله المخوفة وذكر الموت حافل في مسرحياته .. الدرس تنتهي بالقتل .. قاتل بلا اجر تطفو فيها الجثث وسط حوض المياه.. ومسرحية الملك يموت تدور حوادثها حول ملك يحتضر وتصور المراحل التي يمر بها حتى يصل الى نهايته وفي اميدية تنمو جثة الميت حتى تملأ المكان وذلك لأنه (لا يمكننا ان نحارب القدر وان نتصدى لظاهرة طبيعية كالتآكل) كما يقول يونيسكو .

وكانت نظرته للحياة وفلسفته التي انطلق منها ليعبر عن الوجود كما يراه.. كان كل ذلك مبنياً على تأمل عميق مشوب بالخوف واليأس واللاجدوى نبعت جميعها من حتمية الموت . يقول يونيسكو (اني اؤمن بأن الانسان في

---

(١) مسرحية قاتل بلا أجر تأليف ، يونيسكو ص ١٧٠

(٢) الكاتب ومشاكله – مجلة المجلة عدد ٩٧ ص ٧١ .

(٣) مسرحية قاتل بلا أجر تأليف يونيسكو ص ١٧٣ .

اي زمان ومكان يخاف الموت كما اخافه أنا)«١».

واتى اندماج يونيسكو بالانسان .. بالبشر سائر البشر من اتحاده معهم في المصير المشترك.. العدو واحد هو الموت ولذلك يقول « ان ما يعنيني قبل كل شيء هو الوحدة بين البشر وذلك لاني في حاجة الى ان أرسي الروابط بيني وبين كل الناس في كل مكان.. اننا جميعاً متحدون ونخاف الموت..وما من شيء احمق من ذلك) «٢».

وليتحد يونيسكو بالبشر يجب ان يتفاهم معهم ولكن كيف ؟ ما هي الوسيلة ؟ ان اللغة عند يونيسكو هي التي تسبب الخلاف لانها لاتؤدي الى التفاهم فهي مضلله والناس عندما يتحادثون لا يصل بعضهم الى بعض لان اللغة عاجزة عن التعبير كما يرى يونيسكو. عاجزة عن أن تنقل كل شيء بدقة وبالتالي فان الفرد بعرف يونيسكو وحيد منبوذ محكوم عليه بالعزلة والالم وانتظار الموت وهذا ما يخلق كل هذه الصعاب التي تعترض الانسان.

وربما كان يونيسكو تلميذاً لبيرانديلو في هذه النظرة الى اللغة كوسيلة للتفاهم، فبيرانديلو في مسرحيته « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » يقول على لسان الاب « ان علة البلاء في الكلام، كل واحد منا لديه عالم كامل في نفسه، وكل واحد منا له عالمه الخاص افكيف يفهم بعضنا بعضاً أيها السادة.. اذا كنت اضع في كلماتي التي اقولها معاني وقيم الاشياء كما افهمها في عالمي أنا، بينما يفترض من يستمع الي، ان كلماتي لها المعاني والقيم الخاصة بعالمه هو، نحن نظن اننا نتقابل والواقع اننا لن نتقابل ابداً » «٣».

الناس لا يتفاهمون في مسرح يونيسكو، فالاستاذ في مسرحية الدرس يطعن تلميذته بسكين ليفهمها ان السكين تستعمل للقتل .. وذلك بعد ان عجز فقه اللغة وعجزت الطالبة عن الفهم أو بالأحرى عجز الاثنان عن التفاهم في مسرح يونيسكو تصبح اللغة ألفاظا غير مفهومة .. بل طلاسما وحروفاً متقطعة .. ففي المغنية الصلعاء أولى مسرحيات يونيسكو، يصبح الحوار غير مفهوم وتنطق الشخصيات بكلمات لا معنى لها مثل « بينتليتو - بالبسنغ - كوكاتو - الكوكومب - كريشنالوب » ثم يصل الحد بالشخصيات الى أن تقول كجزء من الحوار « دو - ري - مي - فا - صول - لا - سي » ويقصد يونيسكو من ذلك ان يحطم اللغة ويظهر انها لا تصلح للتفاهم.

ولا ضرر في أن نعيد القول الذي رددناه وهو أن يونيسكو هاجم منطق ارسطو وسخر منه سخرية مرة وحطم القواعد الفنية

---

(١) و (٢) - مجلة المسرح العدد ١١ ص ٩٦.

(٣) ست شخصيات تبحث عن مؤلف ص ٤٥ - تأليف بيراندللو ترجمة محمد اسماعيل محمد.

للبناء الدرامي في مسرحه فلا الشخصيات تعرف قضيتها أو حدودها أو أهدافها ولا الحوار يؤدي الى التفاهم .. ولا الحوادث مصاغة في قالب مشوق يتدرج وقعها من التمهيد الى الصعود فالازمة فالحل .. ليس هنالك عقدة أو مشكلة تطرح أو قضية تناقش في مسرحيات يونيسكو فهو يعتبر الادب المسرحي كله حتى اليوم قصصاً بوليسية والتراجيديات الكلاسيكية قصصاً بوليسية راقية ، وهو يهاجم الواقعية والتعليمية في المسرح ويناهض الكاتب الملتزم والكاتب الهادف العداء . يقول في مقاله الكاتب ومشاكله (ان أغلب المؤلفين قد يبدأون في الغالب بهدف الدعاية ، ولكن الكتاب العظام هم اولئك الذين يفشلون في انتاج الدعاية عندئذ تحصل شخصياتهم على أفضل ما في مؤلفيها) (١) .

والزمن عند يونيسكو لا قيمة له .. فسواء أدقت الساعة تسعاً وعشرين دقة أم بقيت تشير الى الوقت نفسه دائماً ، سواء وقفت أم سارت وسواء كان عمر بيرانجيه عشر سنوات أو مائة وعشرون سنة .. كل ذلك لا قيمة له .. فنحن في مسرحه خارج حدود المنطق .. خارج الزمن اذ لا قيمة عنده للزمن .

ولا يقف يونيسكو عند حد في تحطيم كل ما تعارفنا عليه حتى انه يصل الى تفتيت الشخصيات حيناً يسمي كل الناس باسم (بوبي واطسن) في مسرحيته (المغنية الصلعاء) وحيناً يجعل الزوجين اللذين حضرا لزيارة معارفهما يبدآن تعارفاً جديداً بينهما وتعقد لسانيهما الدهشة عندما يعرفان انهما يعيشان معاً في الغرفة نفسها .

وربما وجدنا جذور الانحلال في الشخصيات عند بيرانديللو الذي ألف مسرحية بعنوان (واحد ولا أحد ثم مائة الف) وفيها تظهر نظرة الشخص لنفسه مختلفة كل الاختلاف عن نظرة الناس اليه فهو واحد بالنسبة لنفسه ومائة الف بالنسبة للآخرين ، وفي هذه المسرحية يسمي بيرانديللو احدى شخصياته (مدام مورلي رقم ١ ومدام مورلي رقم ٢) وهو تعبير عن تعدد الرؤية للشخصية الواحدة وبيرانديللو يعتبر الخيال حقيقة واقعية وقد عبر يونيسكو عن الفكرة نفسها وتجلى ذلك عنده تماماً . واذا أمعنا النظر في نتاج بيرانديللو كله للاحظنا بدقة تأثر يونيسكو به في اكثر من زاوية .

كل شيء في مسرح يونيسكو - بالنسبة ليونسكو - ممكن وقابل للتنفيذ حتى ولو أصبحت القبعة جواداً والانسان خرتيتاً والجمهور كراسي والخطيب اصماً ابكماً .

كما ان الانتقالات الفجائية بالحوار

---

(١) الكاتب ومشاكله - مجلة المجلة العدد ٩٧ ص ٧٧ .

والحوادث وتحطيم الحواجز المتعارف عليها كل ذلك مقبول لديه فالشخصيات تفكر كما تشاء وتقول ما تريد بتداع هو الخلق أو كما يسميه يونيسكو الاكتشاف لان يونيسكو يعتبر عملية الكتابة للمسرح هي عملية اكتشاف يقوم بها الكاتب مع الكلمات يترك خلالها الحرية للشخصيات لتتصرف كما تريد وتنطق بما تشاء .

ويونيسكو مدين بهذا لفرويد والسيرياليين بعض الشيء إذ أن تلقائيتهم الحرة في التعبير أصبحت عند يونيسكو تلقائية منظمة بعض الشيء وخاصة في أعماله المسرحية ذات الثلاثة فصول ، ومنها قاتل بلا أجر ، والخرتيت ، والملك يموت .

ويونيسكو لا ينفي كونه تأثر بالسرياليين بل على العكس فانه يذكر ذلك صراحة ، فقد أجاب على سؤال وجهه اليه ناقد جريدة الأخبار الأدبية في باريس عما إذا تأثر بالسيريالية .. أجاب بقوله : (نعم ، ربما .. ولكنني أدركت جيداً أن المرء لا يتحرر إلا بشرط ان يعي ما يكشف عنه هذا التحرر .. وأعتقد أن الكاتب أو حتى المؤلف المسرحي يجب أن يكون لديه مزيج من التلقائية واللاوعي والوضوح .. ذلك الوضوح الذي لا يخشى ما يمكن أن تعطيه التلقائية الخيالية أو تلقائية الخيال)[1] .

وأشار يونيسكو في مقالاته وفي مسرحياته على لسان شخصياتها الى أثر لوباسكو فيلسوف الحركة السيريالية والى تأثره به وبالحركة ، يقول نيكولا أحد شخصيات ضحايا الواجب في معرض هجومه على المسرح التقليدي والمنطق الارسطي وعلى القواعد الارسطية في المسرح يقول :

نيكولا : الواقع أن المسرح الحالي لايزال سجين أشكاله وأنماطه القديمة ولم يذهب إلى أبعد من المسرح النفسي المسرح الحالي لا يتمشى مع الأسلوب الثقافي لعصرنا وهو ليس على وفاق أو تجانس مع التيارات المعبرة عن روح العصر ومع ذلك فمن الضروري وضع المنطق الجديد في الاعتبار .. والاهتمام بكل ما تأتي به وتكشف عنه سيكولوجية جديدة ، سيكولوجية تضاد .

رجل البوليس : تقصد .. مسرح سيريالي؟

نيكولا : في حدود أن السيريالية هي من قبيل الحلم ولها خاصيته . وأنا حينما أستوحي واستلهم منطقاً آخر وسيكولوجية أخرى

---

(١) مجلة المسرح – العدد ١١ ص ٩٧ .

سوف أدخل التناقض حيث لا تناقض، وغير التناقض فيما يراه ويحكم عليه الحس العام بأنه تناقض. ولسوف نهجر مبدأ ثبوت الشخصية على معالم واحدة لاتتغير وذلك لصالح الحركة وفي سبيل سيكولوجية ديناميكية .. نحن لسنا أنفسنا .. الشخصية غير موجودة .. وليس فينا سوى قوى متناقضة .. اسمع.. هناك كتاب ممتاز يجب أن تقرأه .. كتاب المنطق والتناقض تأليف لوباسكو (١).

لم يكن يونيسكو يعد نفسه ليصبح كاتباً مسرحياً، وقصته مع الكتابة للمسرح طريفة فعلاً فقد كان يتعلم اللغة الانجليزية من كتاب مبسط حينما انهمرت عليه فكرة الكتابة للمسرح فراح يكتب مسرحية من وحي اكتشافه الجديد اذ أنه اكتشف أن أرض الحجرة تحت أرجلنا والسقف فوق رؤوسنا واكتشف أو لاحظ أننا نسينا هذه البديهيات البسيطة وأننا ننطلق بعيداً عن طبيعتنا في خضم من التقاليد والعادات والنظم المضللة قادتنا إليها تيه اللغة، ولذا يجد الانسان نفسه في الطبيعة محاطاً بأشياء كثيرة من صنع الانسان والطبيعة ولايستطيع منها فكاكا، كما أنه لايستطيع أن يتحكم فيها أو يسيطر عليها أنه يصدر أوامره ولكن دون جدوى. فها هو الملك في مسرحية (الملك يخرج) يقول:

الملك: اني آمر الشجر بأن ينبت في الارض.. اني آمر السقف بأن يختفي .. ماذا ؟ لاشيء.. انني آمر المطر أن ينهمر .. اني آمر العاصفة أن تدوي .. اني آمر الاوراق أن تنمو ثانية ماذا ؟ لاشيء يحدث .. اني آمر جوليت أن تدخل من الباب الكبير (تدخل جوليت من الباب الصغير) ليس من هنا .. بل من هنا .. اخرجي من هذا الباب (تخرج جوليت من الباب الصغير) آمرك بالبقاء آمر الاجراس بأن تدق .. آمر المدافع بأن تطلق احدى عشر طلقة تحية شرف .. لاشيء يحدث ... انتظروا .. نعم .. اسمع شيئاً ما ..

الطبيب: انه مجرد طنين في اذنيك يامولاي.

الملك: فليعد الزمن الى الوراء .. لنعد الى الاسبوع الماضي.

الطبيب: في الواقع انه ميت أكثر منه حي.

الملك ـ لست كذلك .. لا أريد أن أموت.. أرجوكم لاتدعوني أمت .. اعطفوا علي كلكم.. لاتدعني أنت .. لا أريد ذلك.

وفي هذا يبرز يونيسكو عجز الانسان عن السيطرة على مصيره وعلى كل ما يحيط به من أشياء فهو وفد الى الطبيعة عاجزاً ويظن انه قوي ولكنه لا يكتشف عجزه الا بالتدريج وعندما يواجه المواقف التي لا بد

(١) مجلة المسرح العدد ١١ ص ١٠٠.

من مواجهتها كالوقوف أمام الموت مثلاً . . وأمام معجزات الطبيعة وظواهرها .

كانت مسرحيته الأولى باسم المغنية الصلعاء والعنوان مضلل فليس هناك مغنية صلعاء في المسرحية . . ولن نتعرض لتفسير أعمال يونيسكو أو تلخيصها لأن لذة ذلك المسرح وتفسيره اذا وجدت تلك اللذة وذلك التفسير انما يكمنان في ثنايا العمل نفسه والقارىء في مسرح يونيسكو يكتشف ويلقي مزيداً من الأسئلة ولا يتلقى درساً أو موعظة أو خطبة أخلاقية فيونيسكو ينفر من الدعاية لأي شيء حتى للمثل العليا والاخلاق .

ولم يلق يونيسكو نجاحاً في مسرحيته الاولى التي عرضت على مسرح صغير في باريس عام ١٩٥٠ وكتب بعدها مسرحية الدرس ثم جاك أو الطاعة وكتب عام ١٩٥٢ مسرحية (المستقبل في البيض) ومسرحية الكراسي وعام ١٩٥٣ كتب (شهداء الواجب أو ضحايا الواجب) وفي عام ١٩٥٤ كتب «أميديه والساكن الجديد» وفي ١٩٥٥ كتب اللوحة وإرتجالية الما وفي عام ١٩٥٦ عرضت له مسرحية الخرتيت وهي أول مسرحية لاقت نجاحاً ولفتت الانظار لمؤلفها فتناوله النقاد بمختلف التفسيرات ثم عرضت له مسرحية قاتل بلا أجر ورباعية ومسرحية التحيات وفي عام ١٩٦٠ كتب مسرحية تعلم المشي وكتب عام ١٩٦٢ الملك يحتضر وعام ١٩٦٣ كتب السائر في الهواء وفي عام ١٩٦٦ عرضت له مسرحية الجوع والعطش ، ويمكن بعد هذا الاستعراض المملّ بعض الشيء لأسماء ومؤلفات الكاتب أن نقول ان أعمال يونيسكو تنقسم الى قسمين : أعمال صغيرة لم تتجاوز الفصل الواحد قصيراً كان أم مطولاً . . وأعمال طويلة في ثلاثة فصول ؛ والأعمال الاولى امتازت بتجسيم أعمال الهدم لكل شيء في الوجود . . اللغة والشخصيات والحوار وكل شيء . . أما الأعمال الطويلة فقد اخذت تتضح فيها رغم معارضة يونيسكو القصة البوليسية التي هاجمها ولا سيما في مسرحية قاتل بلا أجر .

وامتازت المسرحيات الطويلة ليونيسكو بروح بناءة بعض الشيء اتضح فيها تسلسل يكاد يكون فيه بعض المنطق لحوادث مسرحية ترمي الى نهاية .

وقد وضع يونيسكو افكاره وأهدافه من اتجاهه هذا في المسرح في مقالات واضحة جلية تدل على روحه وعمق تفكيره وثقافته الواسعة العميقة ومن هذه الأبحاث القيمة بحث بعنوان « الكاتب ومشاكله » .

كتب يونيسكو عدة مقالات نقدية رفع فيها كتاباً الى قمم الفن ثم عاد الى الكتاب أنفسهم في مقالات أخرى فأوضح أنهم نقيض ما قال عنهم في السابق ليصل من كل ذلك الى القول بأن كل التفسيرات والرؤى ممكنة وأنه لا يوجد شيء ثابت فالنظرة للعمل تختلف في الشخص ذاته للنقيضين فكيف لدى الأجيال المقبلة .

وبعد هذا كاتب مسرحي هدم كل ما نعرفه من تقاليد المسرح . . وأتى بنوع جديد من التأليف يؤكد هو انه النموذج الذي يجب ان يكون للمسرح ، كما انه أتى ، الى جانب التجديد في الشكل الدرامي ، بتجديد في المضمون ولم يكتف بهذا بل أتى بالجديد كل الجديد في كل شيء . . في الحوار ، في المنطق في النظرة الى الحياة والناس والعلاقات والقيم والمبادىء والوجود كله . .

فهل نثور على هذا الكاتب الذي حطم ما عانت الانسانية أجيالاً وقروناً في سبيل بنائه وخدمته ؟ ؟ هل نحطم هذا الذي حطم كل شيء نؤمن به ، وأراد للأرض أن تميد من تحت أقدامنا ؟ هل نحارب من حارب منطقنا ولغتنا الانسانية وذواتنا وتقاليدنا ؟

انني أقول كلا . نعم . . كلا . . رغم كل ما أتى به يونيسكو . . ان يونيسكو ذو بصيرة نفاذة وعقل قوي جبار يحمل ثقافة واسعة وذكاء حاداً وخيالاً واسعاً . . فلنحاول بدل ان نحطمه ونثور عليه ونرفضه . . أقول فلنحاول ان نفهمه ان نصل اليه ونمحص كل ما يقول وننظر اليه بعين نظر . . بموضوعية . . بلا غضب . . وبعدها نطلق عليه حكمنا انه ما زال يعطي وقدرته على الارتياد والكشف لم يتطرق اليها الشك . فلننتظر منه العطاء . وربما . ربما غير مفاهيمنا كلها . . وربما . . ربما زال من الوجود وكأن لم يكن لأدبه وأفكاره أثر . . وربما حطم أرسطو والصاروخ . . وربما ذاب في نيران قرننا المحرقة . . ربما . . من يدري ؟ ؟ ؟

صاموئيل بيكيت

أما بيكيت فقد كان كيونيسكو ابن عصره ، وقد تضافر في تكوينه بالاضافة الى معطيات العصر خصه الروحي والديني ، والثقافة الأدبية التي أحرزها ، ففي حياة بيكيت ادباء تفاعل معهم وأثروا فيه ، وفي حياته فلاسفة وقضايا عمقت مشاعره وحددت نظراته للحياة ، فاذا نحن حاولنا أن نعرف جذور بيكيت لا بد لنا من معرفة قرائن كافكا وأدبه . . فقد أثر كافكا كثيراً في بيكيت . . فذلك الغموض والقلق والبحث عن المجهول والانتظار الذى نجده عند بيكيت ، ما هو إلا بعض آثار كافكا وقصصه من أمثال ، القضية والقصر . . وقد أثر في بيكيت رجال عظماء من أمثال جيمس جويس وبيتان وشكسبير ودانتي ، ويذكر كريستوفر ريكس في كتابه «جذور صموئيل بيكيت » ان لملتون تأثيراً واضحاً في مؤلفات بيكيت وان هناك بيت من الشعر لملتون يمكن أن يصلح عنواناً لكل مسرحيات بيكيت وهو « سيكون عقاب آدم وحواء يوماً طويلاً من الاحتضار ذي العذاب المتزايد » .

ويرى ليونارد برونكو أن لبراندلو وبريخت والوجوديين أعظم الأثر على المسرح الطليعي الذي أرسى دعائمه بيكيت في مسرحيته

في انتظار غودو ، ويمكننا ان نقول أن بيكيت مزيج من الروح المسيحي والآلة والثقافة الواسعة امتزجت مع روح شاعر مرهف يحب الانسان ويهمه مصيره ، روح شاب ثائر يريد للانسان أن يعيش حياته بكل أبعادها وسط اعصار الحرية بعيداً عن التقاليد والنظرات القديمة .. بعيداً عن ضغط المادة وتهديد الآلة .. بعيداً عن الرعب المنبعث من المجهول يدق بخطواته الدرب خلف الانسان .

شاهد بيكيت مأساة انسان زمانه فنظر الى ذلك المعذب الفاني .. اين اللذة العابرة .. اين نزوة رجل زحف على بطنه نحو امرأة للحظة عابرة .. فأورث العذاب لروح طوال سنين .. شاهد بيكيت بأم عينيه ظلام المصير .. ووعورة الطريق وأهواله .. فصور الانسان عبر درب الحياة بكل ظلماته .. وصور الحياة بكل تفاهتها ومتناقضاتها في مسرحه .

يقولون أن مسرح بيكيت ليس مسرحاً تشاؤمياً .. ولكن أية نظرة قد تكون أحلك من نظرة الرجل الذي يرى أن حياة الانسان ما هي إلا وقفة انتظار في الخلاء .. انتظار لمجهول ، احتمالات الرعب في مجيئه اكثر الف مرة من احتمالات الفرح لحضوره . انتظار محتوم يتخلله لعب سخيف ومشاغل تافهة . ليقف الزمن لحظة .. ولنقف نحن البشر في الضوء الباهر للعقل بعيداً عن الهوى .. ولننظر الى الحياة .. ماذا هناك يا ترى ؟ محكومون بالاعدام ينتظرون تنفيذ الحكم .. اذا تناسوا ذلك ولعبوا فلهوهم لهو حزين ، وإذا غاب عن بالهم أنهم محكومون ولعبوا بفرح فستكون فاجعتهم أليمة ومفاجئة ، واذا عاشوا يرقبون ويعانون ألم الانتظار فالألم كل الألم فيما يفعلون. مسرح صموئيل بيكيت مسرح جديد يحمل فكرة جديدة في شكل جديد .. الدراما حسب مفهوم أرسطو تحولت على يدي بيكيت الى النقيض .. فاذا كان يجب حسب المفهوم التقليدي للدراما أن يكون هناك أحداث وشخصيات تتصارع مع قوى ، وحبكة تنتظم خلالها الحوادث وحوار منطقي يعبر عن مكنونات النفوس وأغراض الاشخاص ويؤدي الى الحوادث. فان صموئيل بيكيت وكتاب مسرح الطليعة قد أتوا بالمفهوم النقيض .. فلا شيء يحدث في مسرح بيكيت (لا أحد يأتي ولا أحد يذهب وهذا فظيع) (١) الشخصيات لا تمثل ذاتها ولا يمكن أن يجد المتفرج على المسرح صورة من مشاكله أو حلولاً لمشاكله .. وانما الشخصيات تمثل الانسان في العالم والمسرحية تعرض مأساة الانتظار البشري .. للمجهول للخلص .. للموت .. للوهم .. للأمل .. لغودو ..

الكلمات تفقد وضوحها ومدلولاتها أحياناً ويعجز الاشخاص عن التفاهم ، ولا وجود

---

(١) بيكيت م مسرحية في انتظار غودو .

أصلاً الصراع بين الشخصيات أو الحبكة المسرحية ، فمسرح بيكيت براء من كل ذلك ومع هذا فاننا نحس أننا مع بيكيت في مسرح .. مسرح يعرض مأساة هازلة .. أو مهزلة مؤسية تكشف الألم البشري في انتظار مر .. أو في لعبة غير سارة .. هي لعبة الحياة .

في مسرح بيكيت تجد دائماً ثنائياً بين الشخصيات . . شخصان شخصان فلاديمير واستراغون .. بوزو ولكي .. في مسرحية بانتظار غودو هام وكلوف ، ناج ونل ، في لعبة النهاية .. ويني وويللي في الأيام السعيدة . وهكذا ..

يقول اوليفييه دي ماليه (الشخصيات عند بكيت زوج من الطائشين الجلاجين في كل كائن واحد لكنه ممزق تمزقاً لاشفاء له ، ولن ينتهي أبداً من تعذيب نفسه .. اثنين .. اثنين يعطي أشخاص بيكيت مجموع أصواتهم الى تناقض واحد له .. وربما لاشكل له) .

ويقول أيضاً عن مسرح بيكيت (ان مسرح صموئيل بيكيت يؤسس الحركة الدائمة للتوق الى الجمود ، والعودة الابدية للكلمة الى الصمت الذي انبثقت منه والذي يقذفها دائماً) .

ان مسرح بيكيت جاء بالتجديد الكامل في الشكل والمضمون اذ قضى على اغلب العناصر الأساسية اللازمة للدراما من حيث الشكل . وضمن مسرحياته فناً يخلق لذاته .. فناً حياً متحركاً لا يمكن ان ينقل أو يلخص أو يضغط ، والمتفرج في مسرح بيكيت يعاني من الداخل ، وتولد الدراما في داخله ويشارك في الخلق ، انه لا يرى مشكلته او قضية جاره او نفسية فلان من الناس وانما يشاهد قضايا شاملة عميقة تتعلق بمصير الانسان وبالانسانية ككل قضايا لا تطرح ولا يدافع عنها بالخطب الرسمية او بالاسلوب الدفاعي المباشر ، وانما تعرض في صور .. في اشكال .. في افعال .. في كلمات .. باسلوب له القدرة على ان يجعل الدراما تدور في نفس المتفرج بدلاً من « الامكان » الذي تجري فيه .

في مسرح بيكيت يخلط الجد بالهزل .. وتعرض المواقف المتناقضة بضربة فنان بارع يعرف ويستطيع ان يشد جمهوراً الى مسرح لا أحداث تجري عليه .. ولا شيء يأتي ولا أحد يذهب .

من العبث تفسير ما يسمونه مسرح اللامعقول ، فمسرح اللامعقول لا يمكن ان يلخص او يضغط لان العقل يريد حوادث ممنطقة باسلوب معقول كي يستطيع ان يستخلص جوهر القضية وملخص الحوادث ، ويعيد صياغتها في اسلوب مركز منطقي قبل كل شيء .. وما دام مسرح اللامعقول – كما درجت تسميته – يقوم على رفض المنطق وينادي بافلاس العقل وعدم قدرته على حل

قضايا الانسان لان الانسان في مملكة العقل « بالرغم من التقدم في وسائل التغذية وأعمال التطهير يتحلل ويضمر في الوقت نفسه»«٢».

ويذهب بعض رجال هذا المذهب الى حد لا يمكن ان نوافقهم فيه عندما يصلون الى القول بان اللغة نفسها اصبحت عاجزة عن تحقيق التفاهم وعن ايصال ما يريد ان يقول الانسان للانسان ، اننا لا يمكن ان نوافقهم على ذلك لسبب بسيط وهو اننا بواسطة اللغة فهمنا منهم ما يريدون ان يقولوا وانهم يستعملون اللغة التي يعلنون عن عجزها فتوصلهم الى ما يريدون ، ان اللغة كانت وما زالت المنطلق الأوحد والأفضل لتقدم الانسان ولتمكينه من ان يتخطى نفسه ويكتشف .

لقد عالج دعاة اللامعقول وعلى رأسهم بيكيت واونيسكو قضايا الانسان ومشاكله — وخاصة بيكيت — بروح شاعري مرهف انساني الهدف أخلاقي المرمى .. ولكنهم يخطئون حين يرفضون العقل رفضاً باتاً .. فالبعقل يتقدم الانسان وبالعقل توصلوا هم للثورة على المنطق الذي ياجونه ، كان يجب ان يثوروا على الاتجاه اللاانساني الذي يسير به الفكر العلمي لا على الفكر العلمي نفسه .. وهكذا الشأن بالنسبة للالة .. والمنطق والحياة.

يعود الفضل في ارساء قواعد مذهب اللامعقول الى صموئيل بيكيت ومسرحيته الجيدة « في انتظار غودو » فقد عرضت هذه المسرحية لأول مرة في باريس عام ١٩٥٢ ومنذ ذلك الوقت انفجر بركان المذهب الجديد .. مذهب اللامعقول اما عن حركات التجديد بالنسبة لمسرح الطليعي الذي يعتبر بيكيت من رواده فان تاريخه يعود حسب رأي برونكو الى عام ١٨٩٦ ومسرحية اوبو الملك لألفرد جاري التي حملت مشاعل التجديد الأولى .

وقد استطاع بيكيت في مسرحيته « بانتظار غودو » ان يثير عاصفة من النقد وان يثبت في الوقت نفسه قدرته ككاتب مسرحي فقد استطاع ان يلغي تقاليد المسرح السابقة ويوجد مسرحية لاتشمل على العناصر الاساسية والضرورية للمسرحية .

في مسرحية بانتظار غودو نشاهد شخصان هما استراجون وفلاديمير ينتظران في الطرق حضور غودو تحت شجرة عارية .. وغودو لن يأتي .. انه الانتظار نفسه .. انه الوهم .. اوالمجهول .. أو الامل المتجدد أو المسيح المخلص أو الموت .. أو أي شيء يمكن ان تنتظره أثناء الحياة وتعرف ألا بد من أن تنتظره .. اذ انت في قبضته وهو لا يأتي . كل يوم تنتظر ، وعند انقضاء اليوم يأتي من يخبرك بأن غودو سيحضر غداً .. وهكذا ..

---

(١) بيكيت — ، مسرحية في انتظار غودو .

ويؤكد بيكيت في اكثر من موضع في المسرحية ان فلاديمير واستراجون ماهما الا الانسانية بكاملها . يقول فلاديمير « لاتدعنا نضيع وقتنا في نقاش لا جدوى من ورائه، دعنا نفعل شيئاً بينما الفرصة أمامنا .. ان الحاجة الينا لا تظهر كل يوم انما هي في الحق ليس حاجة الينا شخصياً ، فقد يقوم اناس آخرون بدورنا مثلنا تماماً وربما افضل .. ان هذه الصيحات التي تستصرخنا والتي مازالت تدور في آذاننا موجهة الى البشرية كلها .. ولكن في هذا المكان، وفي هذه اللحظة من الزمان تتمثل البشرية كلها فينا سواء رضينا أم لم نرض .. دعنا نستفد من الفرصة قبل أن تضيع منا .. دعنا نمثل مرة واحدة وبطريقة تدعو للاحترام هذا الجنس الكريه الذي اسلمنا اليه قدر قاس

من هذا يتضح أن هذه المهزلة المؤسية التي نراها ما هي الا المهزلة المؤسية للجنس البشري .. ويوحي الطريق والسماء والشجرة العارية بالعالم المجدب العقيم الذي يوجد فيه الانسان . لينتظر ماذا ؟ لينتظر غودو .. كل يوم رغم الالم .. رغم المرارة ..

والنتيجة الحتمية لهذا الانتظار تعود بنتائج نصفها مؤلم ويحتمل في النصف الثاني أن يكون الخلاص .. فاستراجون وفلاديمير يعيدان الى الاذهان قصة اللصين اللذين خلص المسيح احدهما ولم يخلص الآخر .

فلاديمير : اللصان .. هل تذكر القصة؟

استراغون : كلا

فلاديمير : هل أقصها عليك .

استراغون : كلا

فلاديمير : انها سوف تقتل الوقت .. كان هناك لصان صلبا في نفس الوقت مع مخلصنا احدهما .

استراغون : مع من ؟

فلاديمير : مع مخلصنا .. لصان .. قيل أن احدهما انقذ والآخر .. أدين

استراغون : انقذ من ماذا ؟

فلاديمير : من الجحيم

ويستمر الانتظار ويأتي الى المسرح غير فلاديمير واستراغون شخصان آخران هما بوزو ولكي والاخير مربوط بحبل في عنقه يحمل سلة وكرسياً وحقيبة للاول وهو لا يفوه بكلمة .. ويقول بعض النقاد أن بوزو ولكي يرمزان الى السيد والعبد أو الى العقل والجسد ومهما يكن من أمرهما فان جمال علاقتها ومعنى تلك العلاقة لا يفسران بل يحسان من خلال النص بكامله .. ومن خلال الجو العام الذي يخلقه النص في نفس المشاهد أثناء العرض او بالقراءة .

عرضت مسرحية بانتظار غودو في أكثر مسارح العالم وترجمت الى عشرين لغة وأصبحت علماً على مذهب اللامعقول لا يذكر الا ذكرت .. والمسرحية في الواقع من خيرة ما كتب صموئيل بيكيت في هزلها وعمقها وقوتها .

يقول الناقد المسرحي ارك بنتلي عن هذه المسرحية « انها مسرحية تتضمن خلاصة الفكر الوجودي ولقد كان يمكن أن يكتبها سارتر » .

وتعتبر مسرحية لعبة النهاية لبيكيت قطعة أدبية رائعة من حيث أسلوبها الشاعري وتجري حوادث هذه المسرحية في حجرة تشبه رحم الانثى وهنا نوافذ تشرف على البحر وترى منها السماء فيها أوهام قعيد على كرسي في وسط الحجرة تماماً وتابعه كلوف الذي يحاول أن يذهب ولكنه لا يستطيع . اذ هذه هي الحال مع شخصيات بيكيت فهي لا تستطيع ان تفترق رمزاً لاحتياج الانسان للحياة الاجتماعية وهي لا تستطيع أن تخرج وتغادر المكان لانه لا يمكن الانطلاق خارج حدود العالم ، وفي الحجرة ايضاً وفي صفيحتي قمامة يوجد ناج ونل وقد دفنا في الارض حتى منتصفها وهما والدا هام والمسرحية خالية من الحركة يتحدث فيها هام مع نفسه تارة ومع خادمه أخرى ومع والديه ، وبين حين وآخر يحدق في المدى البعيد من خلال النافذة ليرى هل اتى الطفل أو هل أتى المخلص .

في المسرحية الجيل القديم والجيل الجديد يعانيان من آلام الحياة ومن العقم والتفاهة وينتظرون جميعاً على عادة بيكيت ، وفي نهاية المسرحية يعلن كلوف ان الطفل قد أتى وبذلك يعلن عن استمرار الآلام الانسانية في الحياة .

ولعبة النهاية كما يقول يونكو (صورة مفزعة لتفكك العالم الانساني ووثيقة هامة عن عصرنا الذي فقد ايمانه بالمطلقات) انها لعبة قذرة يلعبها الانسان ليملأ فراغ الانتظار مدى وجوده حياً على الأرض .. انها كما يقول اوليفييه دي مانيه (لعبة صافية لعبة عدمية تتكرر بلا مستقبل ، وكل غايتها ملء انتظار ذلك المستقبل الذي لا وجود له) .

اننا نلعب لنملأ الفراغ ونحن مجبرون على الحياة والعصابة على العينين .. نملك عقلاً يعجز عن فهم الغاية من الألم عبر الحياة .. بل ومن الحياة . هام المشلول المتعد المعصوب العينين يقول في لعبة النهاية بكل مرارة (ان الأمور في تقدم) بينما يفتتح كلوف المسرحية بقوله (انتهى .. لقد انتهى كل شيء .. سوف ينتهي ، لعله سينتهي) وتبدأ اللعبة التي تنتهي لتبدأ من جديد بعبثية ولاجدوى تسببان الألم والمرارة . وتتجسم تفاهة الحياة ومشاغلها في مسرحية بيكيت

«الأيام السعيدة حيث نرى الثنائي المعهود وهو هنا ويني وهي في الخمسين من عمرها مدفونة في التراب حتى منتصفها في الفصل الأول وحتى عنقها في الفصل الثاني وتشاهد مع زوجها ويلي.. يعيشان أو بالأحرى تعيش ويني أيامها السعيدة. المسرحية مونولوج واحد تلقيه ويني طوال الفصلين تقريباً ولا تقوم بأكثر من تكرار أشياء تقوم بها يومياً في الحياة. تمشط شعرها .. تغسل أسنانها تنظر في مرآتها .. وهكذا. أما الزوج فهو يقرأ في صحيفته . . انهما يزحفان نحو النهاية ويريد بيكيت أن يصورهما في هذا الانتظار السعيد للموت وهما يعيشان أياماً سعيدة . انها المأساة الهازلة نفسها أو الملهاة المأسوية .

ونسمع النغمة نفسها تقريباً في الشريط الاخير وهي مسرحية يحاول فيها شخص واحد ان يسمع صوته على شريط مسجل وتأتي الثنائية هنا من الصوت المنبعث من الشريط والذي يسمعه الشخص باستمرار .

من أعمال بيكيت الاخرى فصل بلا كلام وهو فصل من التمثيل الصامت المعتمد على الحركة دون ان ينطق فيه الممثلون كلمة .. ومسرحية بعنوان كل الذين يسقطون .

وكان بيكيت قد نشر أول ما نشر ديوان شعر مليء بالتشاؤم بعنوان الطابع ومن قصصه التي كتبها بالانجليزية قصة باسم «وات» ولكن خيرة اعماله على الاطلاق هي بانتظار غودو ولعبة النهاية .

ويعتبر بيكيت مجدداً بل على رأس المجددين في المسرح الطليعي وما زال سيل العطاء منبعثاً من قبله ومن يدي فقد يأتي يوم يعود فيه بيكيت ويونيسكو الى المعقول ويلتزمان بالمنطق الذي وقى الانسانية الازمات وساعدها على التقدم من يدري . . ربما عادا الى المنطق واقتنعا بأن الصرخات التي توجه للمدى اللانهائي لا تجدي وان تصوير الانسانية على هذا النحو وهي تعيش حياة انتظار ممل ، وتصوير زحف الموت على معاقل الحياة أقول حماقة قد يقتنعا بأن تجسيم اليأس.. والتساؤلات المطلقة لا تخدم الحياة بقدر ما تخدمها الانطلاق مع الانسان .. من منطلق واقعي اخلاقي يسمو به ويرتفع بروحه .

اللامعقول

دعوه إلى الصمت أو الانتحار..

خالد شريقي

كتب هرزن المنفي الروسي البائس الى صديق له في عام ١٨٥٥ : (ان الحياة في لندن شبيهة بضجرها بحياة الديدان في قطعة من الجبن) [١]

(١) ادوار كار « الجيل الخائب » .

ولم يعش هرزن ليسمع كامو [٢] وهو يتساءل عما اذا كان للحياة معنى [٣] وعما اذا كانت تستحق ان تعاش، ولا عندما اقر بجزم بأن هذا العالم غير معقول على الاطلاق [٤] .

كان كامو قد ادرك ان العبث مرض من امراض العصر الشائعة وان كل انسان يحمل صخرته على كتفيه كما فعل سيزيف وهو على معرفة تامة بانه لا امل مطلقاً في بلوغ الهدف .

رأى بعض النقاد ان الانسان في مواجهته لازماته الحضارية قد رفض سيطرة العقل واعتبره قاصراً محدودا بعدان تعرض لحربين عالميتين زرعتا الرعب والمأساة في عيني كل انسان وافقدتاه القدرة على بلوغ الحقيقة .

لقد غدا الانسان في عزلته غريباً لم يعد يشعر بانتمائيته بعد ان ايقن ان العقل لم يعد قادراً على حل معضلاته ومشاكله في عالم فقد فيه المنطق ، وكان رد الفعل عنده قناعته بان حياته عبث لا معنى ولا قيمة لها، فتردى مذبوحا في قلقه ويأسه وغربته وشعوره بالعدم والذنب .

لم تأت هذه الافكار طفرة واحدة لمجرد ان الانسان لاقى الأهوال في حربين عالميتين كبيرتين ، والا لتحتم علينا ان نتساءل : لماذا بقي الانسان مؤمنا بعقله وهو الذي عاش حروبا لاتنتهي منذ ان وجد نفسه الى جانب انسان اخر .

صحيح ان الانسان واجه التفنن في التعذيب والسحق في حربيه الاخيرتين ، لكنه واجه ايضاً عذابا في حروبه الاخرى بنسبة ما بلغته تلك العقول من قدرة على التفنن في التعذيب .

واذا لم نذهب بعيداً فان الانسان لازال يشعل حربه الداخليه في مواجهة سلطاته المستبدة .. وحربه الخارجية في مواجهة القوى الامبريالية والاستعمارية والرجعية ..

هذه القوى التي لم تهادن الانسان أبداً ، فهي لازالت تمارس عليه ابشع صنوف المذلة والعذاب لدرجة انها تحاول ان تسحقه وتفقده ثقته بنفسه وبانسانيته، وان تمسخه وتلجمه وتحيله الى رقم في القطيع ..

لكنها هل نجحت ؟ هل تمكنت من أن تحصد افكاره من رأسه وان تحقنه بمصل يجعله يقر

---

(٢) اسطورة سيزيف .

(٣) سبق لنيتشه أن أعلن عن ازدهار العدمية التي تعني الاقتناع بأن الوجود ليس له معنى .. كما عبر بيكيت عن ذلك بقوله : « لاشيء أكثر واقعيه من العدم » .

(٤) كير كيجارد أول من استعمل كلمة «اللامعقول» من خلال دراسته لمشكلة الاغتراب عند الانسان المعاصر .

بعدم جدوى الحياة وعبثها وبان لاشيء جدير بان يناضل ويكافح من اجله ليهدأ بذلك ويستريح وييأس ويكف عن ضجيجه ويلتمس الهرب في الانتحار كما يريد كامو ، ولتكون تلك القوى بعد ذلك متخمة براحتها وهدوء بالها ؟ .

في كل مرة يخرج فيها هذا الانسان من عذابه يكون اقوى مما كان واعتى واصلب عودا وشبابا وتصميما على العنف في مواجهته عنف القوى المسيطرة .

ماذا لم يهزمه الخوف والعذاب اذن ؟ لماذا لم يمتد يأسه الى القناعة بقصور العقل ومحدوديته والاستسلام لعبث ولا معقولية العالم والحياة ؟ .. ليجلس بعدها ويصمت ويكف عن كفاحه ونضاله وعزائمه منغمسا في حياته الخاصة وقلقه وغربته وتفاهته .. أو لينتحر تخلصاً من اللاجدوى التي يغرق فيها ..؟.

هل حاول واحد منا أن يتساءل : لصالح من أن يستلم الانسان ببلادة وخمول لعبث الحياة ولا معقوليتها ؟

لو أن الثائر الفلسطيني وجد حياته لا معنى ولا قيمة لها ، وأن لا شيء جدير بالعيش .. هل كانت تستمر ثورته ؟

لو تحدث بهذا كاسترو وجيفارا . . هل كانت كوبا قد تحررت ؟

لو اقتنع بها المواطن العربي .. هل كان بامكانه أن ينتزع استقلاله ؟

لو قالها كل عقائدي في هذا العالم .. هل كانت تتفجر الثورات ؟

ولابد أن نتساءل عن مصير الفيتناميين لو كانوا عبثيين يعرفون أن لا معنى للحياة وأنها لا معقولة .

بذكائه الخطير تمكن سارتر (٥) ان يفلسف العبث واللامعقول (٦) ، لقد جاء الانسان الى هذا العالم بدون تبرير أو تفسير ، وقد القي به بدون سبب معقول ، كما أنه يخرج من العالم مقضياً على وجوده بالكيفية نفسها ، فهو يموت بدون أن يسأل عما إذا كان يفضل الموت أو يستمر في الحياة (٧) .

---

(٥) لا زال سارتر يعتمد في كتابته المسرحية على الاشكال المسرحية التقليدية ، وهو لا يمثل أية ثورة في الحقل المسرحي كما فعل كتاب مسرح العبث .

(٦) « الوجود والعدم » سارتر .

(٧) على لسان احدى بطلاته في قصة « الغثيان » يقول سارتر : « وجدت بدون سبب ويمتد عمري رغماً عني وأموت بمحض الصدفة » .

ويقرر سارتر (٨) أنه من خلال حرية الانسان اللامعقولة يتحقق رفضه، وهو عندما يقول (لا) يتحول الى كائن بطولي ينبثق العدم من داخله، والوجود في رأي سارتر ينبثق من العدم.

ولنتساءل هنا أيضاً، هل بامكان الانسان العبثي حقاً ان يتمرد ويقول لا؟ برغم أننا نعرف أن كامو قد أعلن فلسفة التمرد.. وهل يجد هذا الانسان القدرة على الرفض أو الوقت الكافي ليقول لا؟.. ولطالما أنه انسان عبثي.. ولطالما أن حياته لا معنى لها فهل تستأهل حياته هذه الـ (لا).. في الوقت الذي يعرف فيه أن حياته لا معقولة وعبث في عبث..؟

يشير سارتر في تداخل فكري الى أن الانسان الفرنسي تحرر من عدم الثقة الذي سيطر عليه وفقد بسببه ايمانه بالبطولات، وبأنه من ثم تغلب بواسطة رفضه على ضغوط وإغراءات المحتل على عدم الثقة هذه فكانت (اللا) دعوة مطلقة الى اقرار الاختيار الحر..

مما لا شك فيه أن المقاوم الفرنسي كان رافضاً.. ولكن هل يعني هذا أنه كان عبثياً بالضرورة؟ وهل كان المقاومون الفرنسيون ابان الاحتلال النازي عبثيين مدركين بأن حياتهم خاوية لا معنى لها وبأنهم يموتون بمحض الصدفة في حين أنهم كانوا يصنعون موتهم بأيديهم؟

سيكف الثائر عن ثورته عندما يفقد ايمانه بكل شيء ويرى أن حياته لا قيمة لها وبأنها عبثية لا معقولة.. وإلا فهو ثائر من أجل لا شيء.. وهو لن يكلف نفسه مثل هذه الثورة.

سارتر هو نفسه الذي توصل الى هذه الحقيقة: من خلال بطولات المقاومة: (حينما ينجح الجميع في التعبير عما في مشاعرهم بواسطة الصمت فان الله يهبني قدرة خارقة لكي أعبر عما أشعر به وأعانيه).

---

(٨) يقول يونيسكو بأن البريختيين مجانين وان سارتر من أعظم المغفلين.. أولاً يقرأ هيدجر وهاسيرل ويعجب بها ويصبح تلميذاً لها. لماذا؟ لأن المانيا كانت في ذلك الوقت دولة قوية... وبعد أن تهزم المانيا يصبح محبا للانسانية ووجودياً. الآن الوجودية في مبدئها كانت فلسفة العبث. كيف يمكن أن تصبح انسانية؟ ولكن هكذا تهب الرياح. ثم تصبح روسيا قوية، وهكذا بالطبع يتحول سارتر الى الماركسية... اعتقد ان ايديولوجية سارتر واحساسه النبيل ينبعث من الحسد والغيرة... انه قصير النظر وجبان مثل كل الجبناء هو يخضع لقوة الحوادث التاريخية ثم يهرع الى نجدة التاريخ.. ان سارتر تحركه كراهية نفسه.

لكن سارتر الذكي الخطير ينعطف مشيراً الى أن الانسان لا شيء سوى جملة أفعاله التي تتحقق بالفعل . فاذا كان العدم مقيماً في أعماق الانسان (الوجود لذاته) وإذا كان العبث يغلف العالم (الوجود لذاته) فالسبيل الى لقاء العدم والعبث والانتصار عليهما هو الحرية المطلقة المتعينة في جملة أعمال أو مشروعات تخفف حين تنفذ - ولا تقضي - من ثقل العدم والعبث وحصارهما للانسان .

حتى هذه الحرية هي عبثية لا معقولة ، وهي لا تقضي على العبث والعدم وإنما تخفف من حدتهما ، والعبث يبقى عبثاً واللامعقول يبقى لا معقولاً ..

يرى كتاب اللامعقول أن فترة سيادة العقل قد اضمحلت وأن العلم نفسه قد حطم كل المرتكزات التي كانت تستند اليه من قبل ، وبذلك فان التسلسل المنطقي للوجود قد فقد وأصبح ليس من الضروري وجود علة محددة لحدوث الأشياء ، وان الظواهر قد تخلق نفسها من العدم ، وبذلك فقد أطاحوا بقوانين العلاقة الحتمية بين العلة والمعلول كما أطاح انشتين بالمفاهيم العقلية عن الزمان والمكان .

ان الانقلاب العلمي الشامل قد جعل التفكير المنطقي في تفسير الكون والوجود ينهار ، مما جعل عالم اليوم يخلو من المنطق والعقل في ظل ظروف انهيار القوانين المنطقية العقلية التي تنظم حياة الناس .

والانسان العبثي تبعاً لذلك فقد ايمانه بالعلم والعقل وبالآخرين وبنفسه .. وانعدم تفاهمه معهم ايضاً ومع نفسه ، وضاعت منه كل معتقداته ، فهو إنسان خائب ساكن لا يجد القدرة على التحرك .

العالم كله لا معقول وغير منسجم مع بعضه البعض ، ومع ذلك فان هذا الذي فقد الامل لا زال يبحث عن الامل .. عن القشه التي تنقذه من الغرق .. في الوقت الذي لا يريد فيه أن يعثر على هذه القشه .. لانه يرفض الايمان بأي شيء .

بعضهم وجدها في حرية الاختيار .. واعترف بانها حرية غير معقولة . صحيح ان أوروست «٩» كان حراً في اختياره .. ولكنه هل كان عبثياً ؟.. لو أنه اقتنع بعدم جدوى الحياة لما انتقم لمصرع ابيه .. ولبقي انساناً ضائعاً قلقاً لا يجد نفسه ولا يعترف بقيمة أي فعل يقدم عليه .

وبيكيت نفسه .. هل كان عبثياً عندما انضوى تحت صفوف المقاومة الفرنسية بعد احتلال الالمان لباريس ؟ وهل كان حقاً لا يجد التفاهم مع أبطال المقاومة ؟.. وهل فقد الامل مع الآخرين كما فقده الانسان العبثي ؟

(٩) مسرحية « الذباب » لسارتر .

صحيح أن بريخت نحى منحى التغريب في مسرحياته .. لكنه كان يؤمن بضرورة تغيير العالم .. وكان ينتمي الى الآخرين ويتفاهم معهم ويجد الجواب والأمل دائماً ..

أما الانسان العبثي فقد فقد شخصيته ولم يعد ينتمي الى الآخرين ولا يتفاهم معهم ..

ان العبثيين أناس يجلسون في غرفة كبيرة.. كل واحد منهم بدوره وقد أدار ظهره للحائط ينطق جملة لنفسه .. ومن هذه الجمل التي لا ترابط بينها تتألف أحاديث مجتمعهم .. :

السيدة مارتان «١٠»«استطيع ان اشتري خنجراً لأخي وانت لا تستطيع ان تشتري ايرلندا لجدك .

السيد سميث : اننا نمشي على اقدامنا ولكننا نستدفيء بالكهرباء أو الفحم .

السيده مارتان : الذي سيبيع اليوم ثوراً سيملك غداً ثوراً .

السيدة سميث : في الحياة يجب علينا ان ننظر من النافذه .

السيدة مارتان : نستطيع ان نجلس فوق الكرسي حينما لا يكون للكرسي كرسي .

السيد سميث : يجب علينا ان نفكر دائماً في كل شيء .

السيدة مارتان : السقف فوق والأرض تحت .

السيدة سميث : حينما اقول نعم فهذه طريقة في الكلام .

السيدة مارتان : لكل شخص نصيبه .

السيدة سميث : المعلم في المدرسة يعلم الأولاد القراءة ولكن القطة ترضع صغارها وهم صغار .

السيدة مارتان : سأعطيك شبشب زوجة ابي اذا اعطيتني نعش زوجك .

. . . .

السيد سميث : كاكاتو ويس « يرددها عشر مرات » .

السيده سميث : كم كاكاو«عشر مرات».

السيده مارتان : كم كاكاو«عشر مرات».

السيد سميث : الكلاب لها براغيث .

السيده مارتان : كاكتوس كوكيكس ، كوكاردار ، كرنب .

السيده سميث : يا كركر كركرتنا ..

. . . .

. . . .

ان الافكار العبثية انتشرت على المسرح ، وقد نشط كتاب كثيرون في تقديم مسرحيات من هذا النوع ، لا أحداث ولا مضمون لها ، انها ليس اكثر من حوار الطرشان ، كما أن كتابها أنفسهم لا يعرفون ماذا يكتبون ، ولا ماذا يقصدون بكتاباتهم هذه .

---

(١٠) مسرحية « المغنية الصلعاء » ليونيسكو .

عندما سئل بيكيت: «ماذا تقصد بجودو؟» أجاب: «لو انني عرفت لقلت هذا في مسرحيتي».

وقال يونيسكو: «ان موضوع المسرحية لا شيء».

وكتاب مسرح اللامعقول لا ينتمون الى أي مجتمع أو عالم على الاطلاق تماماً كأبطال مسرحياتهم، وقد أوضح ذلك يونيسكو بقوله: «انني لا أنتمي الى هذا العالم على الاطلاق وأنا لا أعرف لمن ينبغي ان ينتمي اليه العالم».. حتى ان يونيسكو قد تعجب من الناس عندما ضحكوا بعد مشاهدة مسرحياته لانه اعتقد بأنه يكتب دراما مفجعة وليس كوميديا تضحك الناس..

هؤلاء الكتاب يختصرون آراءهم في أن العالم الكبير ما دام يقوم على اللامعقولية والعبث فلا مناص للعالم الصغير «المسرح» من أن يكون كذلك.

ويشير بعض هؤلاء الكتاب الى انهم لا يعرفون كيف ينتهون من المسرحية التي بدأوا بكتابتها، وانهم عندما يبدأون الكتابة في بعض الأحيان فيكون ذلك بدون تحضير مسبق وبدون خطة معينة الامر الذي يقودهم الى الطريق المسدود، فلا هدف يرمون اليه من وراء ما يكتبون الا ما يختلف النقاد والمتفرجون على تفسيره.

ان كل ما يقوله ابطال مسرحياتهم لا معنى ولا هدف له وهو لا يعدو اكثر من ثرثرة لا طائل تحتها لان كل ما قالوه لا يدور حول حادث معين . . . ان ما يشغل هؤلاء هو التفاهة بعينها :

توسو (١١): نعم هنا يمكننا ان ننام بطريقة مريحة.

ميتارو: ولكن علينا أولا أن نعرف من أين تأتي الرياح.

تامور: لا أهمية لذلك .. الشيء المهم فعلا هو أن نعرف الى أين نذهب.

توسو: فلننم تحت المظلة ولنتخلص من انشغالنا بالرياح.

. . . .

توسو: المهم حسب ما أرى أنا هو ان ننام.

ميتارو: المهم هو معرفة من أين تأتي الرياح.

تامور: لا المهم هو أن نعرف الى أين نذهب.

ميتارو: انني مصر على القول بأن الشيء المهم هو معرفة من أين تأتي الرياح.

تامور: وهو كذلك .. معرفة من أين تأتي الرياح .. ثم علينا ان نعرف بعد ذلك الى اين تذهب الرياح بعد ان تكون قد أتت..

. . . .

---

(١١) مسرحية «فاندوليز» لأرابال.

ميتارو : لكننا ابتعدنا عن محور القضية وهو كيفية معرفة من أين تأتي الرياح .

تامور : نعم هذه هي القضية .. اننا نحاول ان نعرف من أين تأتي الرياح وعلينا أن نعرف الى اين تذهب .

. . . .

ميتارو : أريد أو أوضح لك معرفة من أين تاتي الرياح .

تامور : اسمح لنفسي بان أضيف ان الناس جميعاً يتفقون في أن الشيء المهم فعلا هو معرفة الى أين تذهب الرياح .

. . . . . .

سيبقى هذا الحوار الى ما لا نهاية دون أن يصلوا إلى معرفة من أين تأتي الرياح والى أين تذهب . . . تماماً كعدم وصولهم الى جواب في حوارهم الطويل حول سؤالهم :

(اذا قرع جرس الباب فهل يعني هذا أن أحداً بالباب ؟) (١٢) .

ان الاحاديث المسلية التي يتبادلونها لا تعدو هذه الحكايات : (١٣) ذات مرة قدم خطيب باقة ورد الى خطيبته فقالت له شكراً ، ولكنها قبل أن تقول له شكراً اخذ منها الورد لكي يعطيها درساً مفيداً ولما قال لها انني استرده قال لها : الى اللقاء .. وحويسترده وذهب الى حال سبيله . .

وذات مرة أكل عجل صغير كمية كبيرة من الزجاج المسحوق مما اضطره الى الوضع فوضع بقرة ولكنه لما كان ذكرا فان البقرة لم تستطع ان تدعوه ماما . . وكذلك لم تستطع أن تدعوه بابا لان العجل كان صغيراً جداً ، ولذلك فقد اضطر العجل الى الزواج من انسانة وقام المسؤولون باتخاذ كافة الاجراءات التي يمليها العرف السائد . . .

ان ما يلاحظ أن العبث واللامعقول لم يزدهر الا في الدول الرأسمالية البرجوازية ، وسيكون من قبيل المغالطة «١٤» ما ذهب اليه بعض النقاد من أن هذا المسرح يكشف زيف المجتمع البرجوازي ، كما ان كتاب العبث الذين ظهروا في فرانسا وكتبوا بلغتها ونشروا هذا المذهب لم يكونوا فرنسيين ، وهذه ظاهرة جديرة بالاهتمام ، من هؤلاء الكتاب بيكيت الايرلندي يونيسكو الروماني وارابال الاسباني وتارديو ويينجيه

(١٢) « المغنية الصلعاء » .

(١٣) المسرحية السابعة .

(١٤) يقول يونيسكو في حديث له : « ان عدم تفهم — ويعني المفكرين الفرنسيين — في الولايات المتحدة وحبها للبشرية على ما اعتقد « . . . » هو أكبر ظلم في التاريخ « . . . »

بالسويسريان وجلدرون البلجيكي وغيرهم «١٥»

قلنا بأن الحديث عن غربة الانسان وقلقه وشعوره بالعدم لم يكن طفرة واحدة . .

كان جان جاك روسو اول من استعمل تعبير الغربة «١٦» عندما أدرك أنه عندما يتولى بعض النواب تمثيل الشعب ، فان هذا الشعب لا يمارس سيادته بنفسه ، ويبدأ بالانعزال داخل وطنه ويشعر بالغربة .

وكان فرانز كافكا هو الفنان الذي شعر بغربة البشر بحدة تفوق شعور جميع الفنانين السابقين عليه «١٧» وذلك عندما أصبح الانسان لديه « حالة » أو رقماً بين أرقام كثيرة أو شيئاً بين الأشياء . .

وتقرر العدمية بأن الوجود ليس له معنى ، لكنها لا تلبث ان تكشف عن الخلال وتعاسة وهمجية العالم البرجوازي ، وبأن كل من يتصور بأن في هذه الدنيا ما يستحق أن يعاش من أجله او يستحق اهتمام الانسانية انما هو احمق أو نصاب . . فجميع البشر أغبياء وشريرون » المظلومون والظالمون على السواء « المدافعون عن الحرية والمستبدون معاً » واعلان ذلك يتطلب كثيراً من الشجاعة . .

كان الانسان من قبل قد أحس بضياعه في مواجهة الآلة وتحكم رأس المال ونمو البرجوازية المتسارع . . كانت هذه الأفكار تشغل بال سواد الشعب . . وكانوا يعانون من القهر والمقت .. الا ان الأفكار ما لبثت ان نضجت لتفضح الزيف وتتطور لتقود هؤلاء المقهورين لتحقيق وجودهم وأمنهم لأنهم كانوا يؤمنون بالانسان وبالحياة وبأنفسهم وبأحقية العيش وبأن الحياة ينبغي أن تعاش على أحسن وجه .

ان الافكار التي ينادي بها كتاب العبث الآن ليست وليدة الصدفة .. لكنها لم تكن من قبل تدعو الى عبث ولا معقولية الحياة ولم يكن التفاهم منعدماً بين الناس .. كانت افكار القلق والغربة والتشتت تدعو الناس الى البحث عن حياة أفضل لأن الحياة تستحق ان تعاش وان يضحى من اجلها حتى يحصد الابناء ما زرعه الآباء ، وهم يفقدوا ايمانهم بالحياة وبالآخرين .. لقد كانت اوضاعهم

(١٥) يقول سارتر في حديث له عن بيكيت ويونيسكو وجونيه واداموف وارابال وغيرهم بأنهم ينضمون تحت اسم « المسرح الجديد » أو « المسرح النقـدي » رافضاً تسمية « اللامعقول » لان أي كاتب درامي في رأيه لا يمكن ان يرى الحياة الانسانية على انها شيء غير معقول .

(١٦) كتاب « الاشتراكية والفن » لارنست فيشر .

(١٧) المصدر السابق .

تقوي فيهم رغبتهم الى تحسينها ومن ثم الى انتزاع حقوقهم بالقوة عن طريق الثورة .

اما لو انهم كانوا ينادون بعدم جدوى العيش وبلامعقولية الحياة والعالم ، وبان كل اعمالهم وافعالهم عبث في عبث .. لو كانوا ينادون بهذا فلن يكونوا وقتها أكثر من خانعين راضين بما كتب لهم .. ليس لهم طموح أو مطلب ، وبالتالي فان سلطة رأس المال وتحكم البرجوازيين لن يجدوا وقتها من يناقشها الحساب .

تساءلنا من قبل لصالح من ان يؤمن الانسان بعدم جدوى العيش وبان الحياة لا معنى ولا قيمة لها ..؟

لصالح من غير البرجوازية ورأس المال والاستعمار والاحتكارات ؟.

* * *

القصة كمخلوق مستقل في «دمشق الحرائق»

عادل أبو شنب

لم تقم القصة بمعزل عن الوسط الذي نشأت فيه إلا قليلاً لأسباب عديدة ، منها أن النقاد ربطوا ، عن عمد ، بين القصة كنتاج فني وبين الوسط كبيئة اجتماعية ، حتى يوظفوا الفن ، بالضرورة ، في خدمة المجتمع ، أو على الأقل حتى يجعلوه صورة لواقع ، ومنها أن القصة ، في معظم الأحيان ، لم تبلغ من النضج والكمال ما يؤهلها للتعامل

كمخلوق فني مستقل ، ومنها أن النقاد كانوا – وما زالوا – يلجؤون إلى التقييمات التقليدية ، لأنهم بذلك يطؤون أرضاً غير مجهولة ، ويكتبون في مسألة وضعت قوالب جاهزة لها . ان هذا الاتجاه النقدي السائد في بلادنا قد لا يكون خاطئاً ، لكنه قاصر ومحدود.. لأنه قيّم على حساب العمل الفني نفسه ، وكم من نتاج رائع ندد به،أو أهمل ، لانه لا يملك خصائص النتاجات المعبرة مباشرة عن وسط اجتماعي ، في حين أن التعامل معه كمخلوق فني مستقل، وكعالم أوجده القاص أو الفنان، يمكن أن يكشف عن خصائص هامة ووظائف غير مباشرة ، أكثر تأثيراً في البيئة الاجتماعية من سواه .

* * *

قصص « دمشق الحرائق » «١» لا يمكن تناولها إلا مستقلة إنها مجموعة مخلوقات فنية ، يشكل كل منها عالماً خاصاً مفعماً بالصور والأفكار والايحاءات ، ويتطلب أن يقيم بمعزل عن الأخر – وهو أمر لا يمكن إنجازه في الصفحات العشر المخصصة لهذه الدراسة – لكن المحاولة جديرة بالمغامرة لأن هذا القاص العربي السوري الذي ذاع صيته في أرجاء الوطن العربي لم يدرس بعد الدراسة اللازمة المنصفة التي تجعله واحداً من قصاصي الوطن العربي القلائل الذين يخلقون ، عندما يكتبون قصصهم ، عوالم مستقلة ، لكل منها شروط الحياة اللازمة لمخلوق مستقل ، يمكن التعامل معه وتذوقه كأثر فني بعيداً عن ضغوط نقدية تقليدية وممارسات سائدة لربط الفن بالتغييرات الطبقية والاجتماعية «٢» ، وحتى لا يظن بأن قصص « دمشق الحرائق » بعيدة عن هذه التغييرات . أسارع إلى القول إنها أكثر التصاقاً بها وتعبيراً عنها من كل ذلك الركام من القصص الذي طبع ونشر وفي زعمه أنه يؤدي وظيفة اجتماعية ، ويقوم بدور في عملية التغيير المستمرة ، ولكن ضمن المواصفات اللازمة للأثر الفني ذي الشخصية المستقلة ، الذي يضع نفسه أمام الناقد ، ومن قبل أمام القارىء ، كعالم لم يكن موجوداً من قبل .

إن هذه النقطة تقودنا ، بالضرورة ، إلى بحث مسألة ذات حساسية خاصة في القصة، فليس ضرباً من العبقرية أن ترتب الأحداث وفق تسلسل زمني متتابع،وتكون

---

(١) المجموعة الجديدة للقاص العربي السوري الاستاذ زكريا تامر التي صدرت عن اتحاد الكتاب العرب في دمشق في ٢٦٠ صفحة .

(٢) قام الدكتور حسام الخطيب بتحليل قصة « وجه القمر » بهذه الطريقة بالانكليزية ، وترجم التحليل في مجلة المعرفة ـ عدد حزيران ـ السيدة جهاد دروزة .

القصة بعد ذلك قصة، وليس أمراً خارقاً أن يبني القاص عالماً من احداث محتمة الوقوع ويصبح سيد هذا الفن. المسألة أن نحرك المخزون من الأحاسيس والمشاهدات والحكايات والأفكار وحتى الكلمات في اتجاه أن نبني مخلوقنا الجديد ، بحيث يؤمن به المتلقون .. إيماناً نهائياً حتى وإن لم يكن واقعاً بالفعل أو محتمل الوقوع . بمعنى أن الأثر الفني ليس عبقرياً إلا بمقدار ما يستطيع أن يحدثه من تأثير فينا، وبمقدار ما يحثنا على الاقتناع به .. عالماً جديداً ، فيه من الوسط ، وفيه من القاص ما يشعر بأنه موجود من قبل، وفي الوقت نفسه مولود لتوه .

إن قصص زكريا تامر تنهض بهذه المسؤولية. إنها ولادات لمخلوقات فنية ، تتذوق كأنها قصيدة لم تكن معروفة قط من قبل ، وتتذوق وكأنها قطعة من فولكلور شعب .

بهذه الرؤية النقدية الجديدة يجب تقييم قصص زكريا تامر ، القديم منها والجديد .

إن اعادة تشكيل الواقع .. تتم على يد قاصنا بعملية وحرفية ، وهـا هنا تبرز قضية الوسائل التي يستخدمها زكريا في بناء مخلوقاته وولادتها ، ففي «دمشق الحرائق» ينهض اسلوب القص على طريقة الحكايات المروية ، أو اسلوب الاسطورة ، أو اسلوب القصيدة ذات الايقاع المنتظم ، أو غيرها من الأساليب .. ينهض لا بسبب أن المضمون يخلق شكله، كما تعارف القاصون – والنقاد – على التصريح به كلما تحدثوا عن ميكانيكية الخلق عندهم، وانما عن معرفة ممنهجة من القاص نفسه، اعني من زكريا المتمرس بمختلف الأساليب المخبيء في قرارة موهبته شتى انواعها ، بأنه لا يصلح لهذه القصة الا هـذا الشكل المعد سلفاً .

من هذه النقطة يجب الوصول الى حقيقة لا يعيرها النقاد اهتماماً كبيراً ، وهي أن القصة ليست دفقة موهبة فحسب ، وانما هي عملية ولادة وخلق ، يعد لها القاص عدته سلفاً ، وهو مـا فعله زكريا تامر في قصص مجموعته « دمشق الحرائـق » ومجموعتيه السابقتين «٣» ، واضعاً أمام تجـارب القصة في الوطن العربي طريقاً متفرداً في التعامل مع المادة التي تصنع منها القصة ، وكمثال تطبيقي نلجأ الى قصة « البستان» «٤» .

[كانت سميحة في الأيام القديمة سمكة تحيا في البحار ،ثم تحولت فيما بعد الى قطرة

---

(٣) « صهيل الجواد الابيض » و « ربيع في الرماد » .

(٤) أولى قصص « دمشق الحرائق » الثلاثين .

ماء في غيمة ، ويوم التقى بها سليمان كانت قد أمست امرأة جميلة فعشق فمها ذا الشفتين الرقيقتين اللتين تهبان النار والموسيقى للهواء والضوء والماء] (٥) .

إنها أسطورة . بل إن في هذه السطور القليلة ما يدل على أن زكريا تامر يشحن قصته الى جانب الشحنة الاسطورية بشحنة شعرية ستظل ايقاعاً ملازماً، حتى تدق طبول النهاية دقاتها الدرامية التي رسمت، من قبل الولادة، بعناية فائقة، وبذلك تستكمل الاسطورة تأثيراتها المطلوبة . وببراعة غير محدودة . . يعمد القاص الى جر الاسطورة الى جدران الواقع . سميحة تضيع صبية حان قطافها ، وسليمان عاشق . . والاثنـان يتهامسان . حقائق الحيـاة الصغيرة تنط على شفاههـا في مشهـد حواري لا هو بالأسطـورة ولا هو بالواقـع ، وانمـا هو دمج منظـم بينهـا ، وفي البستان الذي يدخلانه ويناممان على عشبه يباغتان بمجموعة من الرجال . العدو ليس رجالاً يفسدون على العاشقين جلستها . العدو هو النظام الاجتماعي كله . تلك الكتلة العجيبة من المفاهيم المتشنجة . ويعود زكريا ، ببراعـة ، الى الأسطورة . [وصرخ العشب الأخضر ، وصرخت الأشجار ، وصرخت سميحة دون ان تستطيع التحول الى قطرة ماء تحملها غيمة] «٦» .

إن اللجوء الى الاسطورة ، كمدخل القصة ، والعودة إليها ، كنهاية لهـا . ليسا وليد صدفة ، وان ربط الأسطورة بالواقع عن طريق الهبوط إلى أرض الواقع هبوطاً شفافاً . . يجعل لهذه القصة نكهة متفردة من حيث بناؤها، وعملية الخلق التي تمت مـا كان ليمكن لها أن تتم بالمادة المتوفرة بين يدي القاص ، على هذا الشكل لو لم يكن زكريا تامر هو القاص ، لأن عاشقين شابين يداهمها رجـال في بستان . . حادثة عادية ضمن إطار المفاهيم المتداولة ، يستطيع قاص ما أن يرويها سرداً ويعطي تأثيراً محدوداً ، لكن القاص المجرب زكريا يعجن المادة ، كما يفعل النحات بالصلصال ويروح يقولب لها القالب الخاص الذي يجعل من الحادثة العادية مادة دراميـة ، ووسيلته الى ذلك عجينة من الأسطورة والشعر والواقع ، وبذلك ترتقي القصة لتصبح مخلوقاً فنياً ، يحدث فينا من الأثر ما يحدثه، خاصة عندما تفجع بسميحة البريئة التي كانت قبل دقائق تنط كعصفور وهي ملقاة تحت رجل يلهث . . وقد فضت بكارتها .

---

(٥) صفحة «٩» .

(٦) صفحة «١٧» .

إعادة تشكيل الحياة في القصة . . هي السر إذاً ، وفي هذه المجموعة سيستهوي القارىء أن يشهد انهيار العالم خلال عملية اعادة بنائه الفنية ، لأن زكريا يريد التأكيد على أن وظيفة القاص لا تنحصر في النقل الفوتوغرافي ، وانما في خلق الحياة من جديد بشكل يقود الى قناعات نهائية ، هي التي تفعل فعلها في التحريض ضد العالم القائم .

* * *

إن بناء الواقع من جديد يفترض قاصاً حيادياً . لأن الخلق يعني الموضوعية ، فهل يتعامل زكريا تامر مع أبطاله على هذا الأساس ؟ تلك هي النقطة الثانية التي يسمح المجال بعرضها في هذه الدراسة ؟

في مثالنا التطبيقي « البستان » يتدخل الشكل الذي صممه القاص ليقوم بعملية ذكية للغاية ، فالأسطورة التي احتضنت القصة . . خلقت جو الحياد ، وملاحقة التفاصيل الصغيرة في الحوار بين العاشقين أعطت الانطباع نفسه ، وحتى الدراما العنيفة التي حدثت على العشب . . يمكن أن تكون علامة على عدم انفعال القاص مع طرفي الصراع ، كل هذا يقودنا إلى حقيقة فنية متعارف عليها وهي : خداع الفن ، فالفن الأصيل هو الذي يستطيع أن يوهمك بأنه متحيز ومحايد في آن واحد ، والفنان البارع هو الذي يقود هذه العملية بحنكة . موضوعياً . . بدا زكريا تامر في قصصه الثلاثين وهو يطل من عل على الأرض التي بناها ، لا يقحم نفسه ، كشاهد اثبات أو نفي ، على السياق ، ولا يتعاطف مع أحد على حساب أحد . خيط رفيع جديد من التعاطف ستجده ان أنت احتطت للأمر سلفاً ، وستلقى أن القاص يخفي بين ثنايا موضوعيته الباردة وحياده الجارح تحيزاً غير مرئي الى جهة من جهتي الصراع ، بحيث يشكل هذا التحيز غير المرئي موقفاً عاماً للقاص ، دون أن يخل بالشرط الأساسي في اعادة تشكيل الواقع ، وهو توفر الموضوعية أثناء عملية الخلق .

هذه النقطة البالغة الأهمية ، والحساسة جداً ، تفتح الباب أمامنا لاطلالة على العالم الذي يبتكره زكريا ، وعلى الأبطال الذين يحركهم ، والمادة التي يستخدمها في عملية البناء ، ففي « الليل » (٧) يتعانق البؤس ويتحد . اللص ، وهو أجير خباز ، يلقي على وسادة المرأة التي وجدها في الغرفة التي ينوي السرقة منها . . يلقي بأحزانه وآماله وآلامه ، فاذا بتلك المرأة التي تعاني من ظروف مشابهة تحنو على هذه الأحزان والآمال والآلام واذا بالسارق مطمئن الى درجة أنه يضع رأسه على الوسادة وينام ، ليأتي رجال

(٧) صفحة «١٦٩» .

الشرطة – الكابوس الدائم في قصص زكريا – وتنتهي المغامرة بفاجعة . الأحداث شريط يتوالى ببطء والقاص يعيد تشكيلها بتجرد محنك مرسوم من قبل عمليتي الخلق والولادة حتى يحتفظ المخلوق ببراءة الولادة الأولى،وفي« يا أيها الكرز المنسي »(٨) نرى إلى صورة من صور الانهيارات التي تحدث في مجتمع مضطرب ، وفي « التراب لنا . . والطيور للسماء » (٩) وبأسلوب شبيه بأسلوب الحكاية : [حكي عن دمشق أنها كانت في قديم الزمان سيفاً أرغم على العيش سجيناً في غمده] نطل على دنيا مركبة من جديد ، تعطينا لمحة معاصرة . بكل الظلال السياسية والاجتماعية والنفسية ، دون أن تقوم بعملية اسقاط ، فكأن هذه الدنيا المركبة من جديد .. بناء تم بناؤه لتوه . وفي « الشجرة الخضراء »(١٠) نرى الى القصة الانشودة . الشعر والاسطورة والنهاية الدرامية المعتادة في قصص زكريا ، فرندا وطلال الطفلان يشهدان اعدام رجل[فبكت رندا بينما كان الرجال يسيرون مبتعدين بخطا رتيبة ، ثم اندفعت نحو طلال ، وألصقت رأسها بصدره ، فلف ذراعيه حولها وضمها إليه ، فباتا مخلوقاً واحداً يرتجف راغباً في الفرار ، ثم مالبثا أن تحولا إلى صخرة .]

وفي « موت الياسمين »(١١) يأكل الأطفال لحم معلمتهم[وبعثت طراوة اللحم في الأصابع روحاً شريرة ، حولت الأصابع إلى حيوانات صغيرة متوحشة .] وفي « الحب »(١٢) وفي « وجه القمر »(١٣) وغيرهما نرى الى ولادات أبطال يتعاملون مع ظروفهم وغرائزهم وعواطفهم في نقاء وبراءة ، على الرغم من أن النهايات كثيراً ما تأتي لتصفع الأحلام وتميتها .

★ ★ ★

إن ظروف خلق كل قصة من قصص هذه المجموعة .. تفرض ، حتماً ، أن تقيم القصة بمعزل عن الأخرى.وهذه ميزة للفنان الذي يبني مخلوقات أكثر منه يكتب قصصاً . على أن هذه الدراسة لا تستطيع ، كما قلنا ، أن تنهض بمسؤولية تقييم وتحليل كل قصة من القصص الثلاثين .وحسبها اذاً أنها ترحب بهذه المجموعة التي طال انتظارنا إليها ترحيباً حاراً ، لأن زكريا تامر يثبت بها أنه واحد من قلائل من كتاب القصة القصيرة الحقيقيين في الوطن العربي .

(٨) صفحة «٢٩» . (٩) صفحة «٥٣» .
(١٠) صفحة «٤٧» . (١١) صفحة «٦١» .
(١٢) صفحة «٦٩» . (١٣) صفحة «٩٥» .

القدر يحك رأسه

مسرحية في فصل واحد

وليد اخلاصي

المكان : مرسم فنان

الزمان : ربيع – أصيل يوم دافىء

الشخوص :

نزار : فنان

سعد : ضابط ، ابن عم نزار

العم زكي : مربي نزار

عفاف : خطيبة سعد

الوالد : والد عفاف

الصوت : صوت خارجي عن المسرح ولكنه ينبعث من داخل الشخصيات، على شكل كورال جماعي .

ملاحظات للتنفيذ :

هذه مسرحية واقعية بقدر ما هي ترتكز على أساس فلسفي . والأبطال هنا مرتبطون بقوة خفية تنبعث من مكانين : النفس والقدر .

نزار نقيض درامي قوي لسعد ، وسعد يمثل مشكلة معاصرة تمثلت الفكرة المسرحية . الصراع الداخلي هو ابرز ما في الموضوع .

يفضل ان تكون ألحان الكورال الذي سينشد بعض الكلمات خلال بعض المواقف مستمدة من ألحان شعبية معروفة .

أرى ألا تستعمل تفصيلات في ديكور المسرحية . وان يعمد الى مساحات لونية تعبر عن الأفكار الرئيسية في المسرحية كالقدرية والتمرد والخوف والموت وما اليه .

المنظر :

« مرسم الفنان على سطح عمارة كبيرة . تتصدر المكان واجهة زجاجية تضيء المكان بنور الشمس . حامل ولوحات زيتية واسكتشات . تمثال لامرأة جميلة لم ينته بعد . ادوات الفنان وزجاجة خمر وأزهار . مقعد طويل وكراسي . العم زكي يعاين زجاجة الخمر والفوضى التي تعم المكان » .

ـ المشهد الاول ـ

(محدثاً نفسه بصوت مسموع)

العم زكي : يا صغيري لم يكن ينقصنا سوى الخمر « الى التمثال الذي لم ينته بعد » هل يعجبك يا سيدتي ؟ الخمر من أجلك « يعيد ترتيب بعض الادوات المتناثرة » الفنانون والمحبون لا يراعون النظام ، ونزار محب وفنان « يتأمل لوحة زيتية » يا حبيبي الصغير أيها المسكين لم ؟

« يسمع صوت اقدام على الدرج . يدخل بعد لحظات نزار حاملاً اشياء بين ذراعيه » .

نزار : ألم تذهب بعد ياعم زكي ؟

العم زكي : اذهب واتركك في هذه الفوضى ؟

نزار : مادمت معي فالفوضى تصبح نظاماً

« يخلع سترته ليرتدي معطفه الابيض . العم زكي يراقبه »

العم زكي : بدأ التمثال في الظهور الى الدنيا .

نزار : « يدندن لحنا شائعاً فيما يستعد للعمل » ارجو ان يكون جيداً عندما انتهي منه .

العم زكي : يداك لا تعطيان سوى الجمال .

نزار : « يشير الى التمثال وقد اقترب منه » هـذا مني . انظر الى تلك الكتلة المتماسكه ، عم زكي اليس رائعاً ؟

العم زكي : ومتى تنتهي منه ؟

نزار : بقيت لمسات الصدق الأخيرة.

العم زكي : « فجأة » لم تعذب نفسك ياصغيري لم .. لم ؟

نزار : لم يعجبك اذن .

العم زكي : يالك من مجنون طيب ، ستعلم حتماً انك تحبها .

نزار : سيكون هدية الزواج ، أليس هدية مناسبة ؟.

العم زكي : « مكملاً » وسيكون التمثال امام عينيها في بيت الزوجية شاهداً على حبك القوي لها .

نزار : هل ينطق الحجر ؟ لن تعرف شيئاً .

العم زكي : ينطق ويصرخ ويصيح ، هو الحب يابني .

نزار : عفاف خطيبة سعد ، وسعد ابن عمي ، وقد تفوق علي . سبقني اليها ، ثم ان الحياة تحتاج الى السرعة في اتخاذ القرار الحاسم . تمهل رجل مرة فهربت الفرصة كالسراب .

العم زكي : وجعل يبحث عن فرصة اخرى .
« فترة صمت طويلة »

نزار : « متفحصاً الازهار » الازهار تذبل ، كأنـه يوم صيفي بالرغم من أن الربيع مازال في بدايته .

العم زكي : انظر « مشيراً الى التمثال » انظر ، ليست هـذه عفاف انها عفاف التي يحبها نزار .

نزار : مبالغة ، انك تبالغ ياعم زكي .

العم زكي : انه عمل رائع دون ريب .

نزار : مازلت تبالغ ياعم زكي ، هـذا لأنك تحبني ، امي لم تكن لتهتم بي كما فعلت انت ان ماتت « بعد لحظة » انت امي وصديقي ...

العم زكي : « يعيش لحظات عاطفية » كنت تسرق اقلام والدك الملونة لترسم بها .

نزار : وسكاكين المطبخ كانت تختفي .

العم زكي : والعجين كان ينقص ، وكنت احميك .

نزار : كنت تكذب من أجلي .

العم زكي : رافقتك منذ ان تفتحت موهبتك ، وهأنذا اراك تتعذب

نزار : « تخفياً مشاعره » ولم اتعذب وسعد اخي وابن عمي ؟ يعرفني انه هو الذي سيتزوج عفاف لا غيره

العم زكي : « بتصميم » ولم لم تفعل انت ؟

نزار : ولم أنا ؟ احبته هو لا انا

العم زكي : ليس حباً ، اراهن

نزار : تحبه وستتزوجه

العم زكي : خطفت ابصارها النجوم والحذلقة ، اما انت فهلا نظرت الى نفسك في المرآة ، بحق الله لم تكن لتهتم بنفسك ابداً

نزار : انت تحط من قدر سعد دوماً ، ألم تحبه

العم زكي : لأنه مغرور ومدلل ، ولأنه يريد ان يحتفظ بكل الاشياء لنفسه ، لأنه اناني لا اريد عفاف ان تكون له

نزار : ولكنها تحبه وهو يحبها ، وهذا يكفي ، يكفي للحياة ياعم زكي

العم زكي : آه لو خرجت من صومعتك هذه ، وذهبت اليها ، اراهن انها كانت تعطيك قلبهـا

نزار : « بغضب » لقد حدث ماحدث وانا راض ومقتنع

العم زكي : نزار ايها الطفل الطيب هل تعرف ماكنت تهذي به البارحة بعد زجاجتين من سمك هذا ، كنت تردد اسمها وكأنها عشتروت

تزار : «بمرح» عشتروت من اين لك هذا الاسم ؟

العم زكي : رمز حبك وربيعك .

تزار : ما احلاك وانت تتكلم عن الحب والربيع

العم زكي : هل تعتقد ان من يلازمك كل هذه السنين لا يتكلم اشياء جديدة ورائعة لقد استقبلتك يداي اول ما ولدت ، لم افارقك طوال حياتي ، ماتت امك ثم والدك وبقيت لك وبقيت لي .

تزار : ولن اتركك ابدا

العم زكي : غداً تتزوج وتصبح لك عائلة ..

تزار : انت اسرتي ، اعدك ان تكون دوماً معي

العم زكي : (يحذر) صه لا تعد نفسك او الآخرين بشيء ، الوعد اقسى مافي الحياة لانه قيد لا ينكسر ياصغيري

تزار : « يحاول ان ينتقل الى موضوع آخر » الحقيقة اني خائف من ان انهي هذا التمثال ، لن يعود الي ابدا

العم زكي : صنعته من الذاكرة وتستطيع ان تصنع غيره

تزار : لا .. لن استطيع ، وان استطعت فلن احاول. اعطيته نصف حيويتي وقدراتي . ساحتفظ بالنصف الآخر كي احتمل الذكريات « بعد لحظة » انا اليوم سعيد ، لقد ناقشت نفسي مرارا ومراراً ، تزار يجب ان تعطي من ذاتك اكثر ما تأخذ ، هنا تكمن القوة ، نعم ان تعطي اكثر مما تأخذ. وعند ما تضع رأسك على الوسادة تحس انك فعلت شيئاً طيباً .

العم زكي : « مباغتا تزار » هل تعتقد انها سعيدة ؟

تزار : من هي السعيدة ؟

العم زكي : هل هي سعيدة ؟ أبدا لقد شكت لي اكثر من مرة قسوة معاملته

تزار : عدنا الى سيرة القسوة وسعد ..

العم زكي : يعتقد انه كل شيء ، ويصدر اوامره وكأنها الشريعة المقدسة

تزار : ستروضه مادام يحبها

العم زكي : سيشقها . وعندما تنتهي ايام الحب الثلاثين . ستكون انت الحكم دوماً في خلافاتها التي لن تنقطع ، ابدا لن تنقطع

نزار : ما اوسع خيالك يا عم زكي ، كأنك تحكي قصة الاميرة والغول . سعد شاب طيب وطموح وسيحقق لها السعادة التي تريد ، واما انا فلن اكون سوى شاهد على السعادة الرائعة

العم زكي : ما اطيبك يابني ، لو كان في الدنيا مثلك رجال آخرون « بعد لحظة » اعتقد انه من الانسب لك ان تبدأ العمل ، سأذهب انا الى موعدي « قبل ان يغادر » ولكن لا خمر ، هل تفهم

نزار : ولو بقليل منه

العم زكي : « بجدية » يجب الا تبرهن للناس ان الفنان انسان مستهتر يحاول ان يقتل نفسه

نزار : « يعود الى التمثال » سأحاول

« يخرج العم زكي ، فترة تأمل »

نزار : عفاف ايها التمثال الذي لا حياة فيه . لو كانت لي القدرة لنفثت الروح فيك ، آنذاك تستطيع ان تستمع الي ، احبك عفاف لا اجد الشجاعة لأفعل شيئاً ، سوى ان اقولهاهمسا . محرماً علي القول والاحساس،احبك هذا كل ما استطيع ان افعل . لن افعل ولن استطيع . . لن استطيع « صوت اقدام على السلم الخشبي ، نداء ، نزار .. نزار »

نزار : ما الذي أتى بك ، تلاحقني حتى في خلوتي.

ـ المشهد الثـاني ـ

« يظهر سعد ببذته العسكرية على الباب وقد بدا عليه الاعياء والتوتر »

نزار : اهلا سعد . ادخل .

سعد : « يتجه نحو الاريكة ، يتمدد » تابع ، تابع عملك فلن ابقى سوى فترة قصيرة ارجو الا اكون قد ضايقتك

نزار : « متجهاً نحوه » لن تضايقني ، هذا بيتك وانت تعلم ذلك

سعد : ولا تسألني شيئاً .

نزار : اسألك ؟ ولو عن احوالك

سعد : ولو عن احوالي « بعد فترة صمت » اريد كأساً ، املأ الكأس ، اجعله يطفح ، اريد ان يغرقني . اغرقني يا نزار يا ابن عمي

« يقوم نزار باعداد كأسين بشربان »

نزار : لن اسألك شيئاً ، ولكن قل لي ، هل تريد ان تنس شيئاً « بعد لحظة » تريد ان تكتسب الشجاعة بعمل ما

سعد : لا اريد ان افعل شيئاً ، مجرد انا من كل احساس ، لا اريد شيئاً لا اريد

نزار : « متودداً » ولا تريدني ان افعل لك شيئاً ؟

سعد : اعمل في لوحاتك كما لو كنت غير موجود

نزار : « يجلس بقربه » هل تذكر ياسعد ؟ طفولتنا ، صداقتنا

سعد : ليتنا بقينا كما كنا ، اطفالا ، بلا حياة معقدة كنا .. ليتنا

نزار : « بحسرة » ليتنا ، ليت الايام تعود ، والطفولة تعود « فجأة » ولكن لم تشكو من التعقيد وعندك كل ما تشتهيه ؟

سعد : ليس كل ما اشتهيه ، ليس كل ما أريد

نزار : تستطيع ان تحصل على ما تريد ، هل تذكر ؟

سعد : ماعدت اذكر شيئاً

نزار : هل تذكر يوم عثرنا أنت وأنا على عش حمامة بين أغصان شجرة من أشجار حديقتكم ؟

سعد : وناديتني لأراها .

نزار : أسرعت أنت فبهرتك صغار الحمام ، وادعيت أنها لك ، فقلت لك هي لي .

سعد : وهل أخذتها منك؟

نزار : بكيت فأعطيتك عش الحمامة بما فيه ، لك يا سعد القدرة العجيبة على امتلاك أي شيء تريد .

سعد : أوه .. كنا صبياناً ، ليتنا بقينا .

نزار : وكنت لا أرفض لك طلباً . ألم أكن صديقك ؟

سعد : وما زلت . أخي وصديقي أنت مرشدي . ضائع أنا ضائع .

نزار : « بحنان » حدثني عن متاعبك ، حدثني يا سعد .

سعد : كفاني ما أنا عليه ، لن أتعبك معي « يشير الى التمثال » هل انتهيت منه؟

نزار : ما زلت أعمل ، قد ينتهي في أسبوع .

سعد : « بسخرية » هدية زواج رائعة لم يقدم مثلها لزوجين من قبل .

نزار : أضعف الايمان يا عزيزي ، وهناك مفاجأة أخرى .

سعد : « بيأس » وما هي ؟

نزار : صورة كبيرة لكما في ثياب الزفاف الجميلة .

سعد : « بتعب » لن يكون لديك الوقت يا عزيزي . سنتزوج الليلة .

نزار : « مضطرباً » الليلة ؟ وترتيباتكم السابقة .

سعد : لتذهب الى الجحيم كل القوانين العائلية السخيفة .

نزار : هل جننت يا سعد ؟ الليلة .

سعد : حتى أنت يا نزار . والدها وأهلها يتهمونني بالجنون ، وأنت .

نزار : الليلة ! لقد فاجأتني .

سعد : لن أنتظر ، ماعدت أستطيع . أحبها .. أحبها . لو تعرف يا نزار روعة هذه الفتاة ، اريدها ، في كل لحظة أريدها . أنت لم تعرف الحب بعد !

نزار : « يعود الى التمثال » الحق انها رائعة وتستحق المجازفة ، ولكن لمَ الليلة، الليلة بالذات .

سعد : « ثائراً » يريدون ابعادها عني .

نزار : إبعادها ؟

سعد : مؤامرة العقلية المتخلفة على العواطف الشابة . أخفوها في الضيعة منذ أسبوع ، أعادوها بعد إلحاحي ، والبارحة فقط أخفوها من جديد. لِمَ؟ أليست مؤامرة؟ قل لي أليست مؤامرة دنيئة ؟

نزار : « مفكراً » لا بد من سبب . هل حدث ما يعكر العلاقة بينكما ؟

سعد : يعترضون عليّ حين أقبلها ، رآنا والدها المتلصص ، ذلك البورجوازي المتخلف . أليس من حقي أن اعانق خطيبتي ؟

نزار : من حقك . ولكن اذا كان لابد من مجاراتهم .. فلا مانع من ...

سعد : قل لي انك تجاري تقاليدهم ، أي تقاليد تلك التي تقف سداً بين الحبين ، تمنع عن الناس السعادة ؟

نزار : هي خطيبتك ، وستكون لك دوماً ، ما رأيك بالمرونة ؟

سعد : مرونة ! لا . صبرت طويلاً . انذرتهم اليوم .

نزار : انذرتهم ؟

سعد : ان لم تحضر عفاف اليوم والى هذا المكان وفي السابعة تماماً ، فأقتل نفسي « ظلام ، يظهر سعد ونزار بالتناوب في بقعق ضوء » .

الاصوات : لنقتل انفسنا لاننا نحب .

صوت : لاننا نخاف .

نزار : أي منطق .

سعد : لقد اقسمت .

الاصوات : أي قسم يمكن ان يكلف الانسان حياته .

صوت : اقسم ان اناضل من أجل القضية .

صوت : اقسم ان احارب من أجل ارضي .

صوت : اقسم لكم يا رجال ، اني اريد الموت من اجلكم .

الاصوات : آنذاك يصبح الموت قضية .

« يعود المنظر الى ما كان عليه . سعد ونزار يشربان » .

نزار : وان لم تحضر عفاف ، هب انها .

سعد : « مقاطعاً » لقد اقسمت .

نزار : هب انها تأخرت .

سعد : ان استطيع ، فقد اقسمت « فترة صمت » .

نزار : وأي قسم هذا ؟

سعد : ثق اني سانفذ ما اقسمت عليه اذا اقتضى الأمر .

نزار : « نزقاً » تقتل نفسك من أجل قسم .

سعد : « بجدية بالغة الخطورة » لقد اقسمت بشرفي العسكري .

« اضطراب يسود المكان . يتطلع نزار الى ساعة يده » .

نزار : الساعة الآن حوالي الخامسة .

سعد : « يتطلع الى ساعة يده » بقي الآن من الزمن ساعتان واربع دقائق .

نزار : لا . . لن اصدق ، ارفض ان اصدق ، هب ان السيارة تعطلت بهم في الطريق اليك ، فهل تنفذ وعيدك ؟

سعد : « بطمأنينة » انت لا تدرك حتماً قيمة القسم يا عزيزي نزار ، حقاً انت لا تدركه ، لذا فاني اقدر قلقك .

نزار : قلقي ؟ وعد بالموت دون طائل ولا اقلق ! هل كان حتماً عليك ان تسلك طريق القسم هذه ؟

سعد : هذا ما حدث ، وسانتظر هنا اذا سمحت لي بذلك .

نزار : « بسخرية » أهلاً وسهلاً ، واعتقد انك ستقتل نفسك هنا .

سعد : اذا لم يكن لديك مانع .

نزار : « بضيق بالغ » ولم لا . . أهلاً وسهلاً ، البيت بيتك افعل ما تريد ،وهل احضرت معك عدة الانتحار ؟

سعد : أيها العزيز أيها العزيز الطيب ، ولكنك واثق معي أنها ستحضر .

نزار : « يعود الى ثباته » دون شك، ولكنني أخاف من الأحداث التي لا نتوقعها « بعد لحظة » وسيحضرون « الشيخ » حتماً لاجراء عمليات الزواج .

سعد : هم يعرفون ما هو واجب ، ولكنني اليوم وفي هذا المكان الغريب الى قلبي وقلب عفاف ، سأتزوج .

نزار : « يعود الى ضيقه » يا لك من متكبر صغير « يحتضن سعد فجأة » هل تعاني من مرض ؟ أنت متعب دون شك، استرح وسنجد حلاً لكل المشاكل.

سعد : أنا بكامل صحتي وعقلي ، بل لم أكن عاقلاً مثل ما أنا عليه اليوم .

نزار : فالمريض اذن أنا ، القتل والجنون أنا، وحدي أنا ، هل تعلم شيئاً ياسعد،

سعد : « بثقة » ما هو ؟

نزار : أنت تتكلم عن الموت وكأنه نزهة جميلة على ضفاف نهر شاعري .

سعد : الموت حق .

نزار : « بثورة عارمة » حق . . حق . الحق ان أقتـل نفسي « في وضع مـرحي » حكمنا على الدعوة « نفسي » بالموت تنفيذاً لرغبة شيطانيـة في نفسي .

سعد : « دون اكتراث » ما زال لدينا وقت لننتظر .

نزار : ما زالت لدينا الحياة بأسرها .

سعد : « بقلق » حياتي كلها في كفة ، وهذه اللحظات القاتلة في كفة أخرى .

نزار : هل تحب عفاف ؟ قل هل صحيح أنك تحبها ؟

سعد : وهل أقتل نفسي من أجل امرأة لا أحبها . أعبدها .

نزار : اذا كنت تحبها فعلاً فلم تفكر في قتل نفسك .

سعد : شرف الانسان أقوى من أية عاطفة أخرى .

نزار : وهل الشرف مجرد عاطفة طارئة .

سعد : هو تاج الانسان

نزار : الانسان دون شرف كالملك بلا تاج . أهذا ما تعنيه ؟

سعد : تماماً .

نزار : كثير من الملوك باتوا بلا تيجان ولكنهم أحياء على أقل تقدير

سعد : « ينتقل الى التمثال » تمثال رائع ، لقد أبدعت يا نزار .

نزار : قل لي ألا تفضل الحياة على التاج ؟

سعد : أحسدك على قدرتك .

نزار : من أجلك ومن أجل عفاف أصنع كل شيء جميل .

سعد : فجأ » هل تحبها يا نزار ؟

نزار : « باضطراب » من هي ؟

سعد : عفاف

نزار : أخت لي ، وزوجة أخ .

سعد : أعلم ذلك ، وستكون الصديق الدائم « فترة صمت » .

نزار : لم اخترت الاستوديو مكاناً لهذه الحوادث المثيرة ؟ « لا أعني » اني اعترض على اختيارك ، بل أود أن أعرف لم ؟

سعد : منطقة محايدة .

نزار : « بكآبة داخلية » اكثر المناطق حياداً . هنا توقع المعاهدات وتفض الخلافات . صاحب المكان ذو قلب كبير كبير « يدفع الزجاجة الى سعد » وسام للقلوب الكبيرة .

سعد : « ينظر الى الساعة » ساعة ونصف . هل تعتقد أنها ستأتي ؟

نزار : دون شك . وهل يدعونك تقتل نفسك . يعلمون انك نصف مجنون ، اذا أردت شيئاً قلت كن فيكون . وأنت الآن يا عزيزي تريد الموت .

سعد : انما أريد الحياة ، هل أنا غبي لاختار الموت ! من يختاره ؟

نزار : انت فعلت ، وربطت حياتك بقسم صغير صغير . هل تهدم الحياة التي هي اجمل شيء فينا بوعد .. بقسم .

سعد : انت رجل مدني ، ولا تفهم قيمة القسم .

نزار : انا بشر ، حي وحر .

سعد : انت لا تفهم من الامر شيئاً .

نزار : بل انت الذي يتحاشى الفهم . لا استطيع ان اتصور سعد ذلك الانسان الممتلىء حيوية وحياة ، تنتهي حياته في لحظة حمقاء فيغدو قطعة باردة. سعد انا احبك وانت تعلم ذلك ، ويجب أن ينتهي كل شيء دون مأساة .

سعد : هو ذا سر تعاستي ، يحبني الناس وسأسبب حزناً لهم .

نزار : لا تسبب اذن أي حزن لأحد .

سعد : (ينظر الى الساعة) ساعة وأربع عشرة دقيقة . عليهم أن يحضروا خلال دقائق . المسافة الى الضيعة لا تستغرق اكثر من نصف ساعة .

نزار : القلق اذن يأكلك .

سعد : اليوم يظهر حب عفاف على حقيقته .

نزار : بالله حتى انت غير متأكد من حبها لك .

سعد : هي تحبني ، وأنا اعلم ذلك ، ولكني أريد أن اعرف قوة ذلك الحب .

نزار : تراهن بحياتك كلها من أجل أن تعرف ؟

سعد : القدر يحدد مصيرنا وحياتنا .

نزار : بالله ولكن ارادتك هي التي ستحدد مصيرك ، ارادتك وحدها .

سعد : ارادتي من القدر .

نزار : يا إلهي ، ادفع يدي هذه التي أعمل بها ثمناً لوقف هذه المهزلة .

سعد : تمالك أعصابك يا أخي ، أنا الذي سأموت لا أنت . هيا ابتسم كأنك حفار القبور العجوز .

نزار : وبم ستقتل نفسك ؟

سعد : الجندي يموت بالرصاص .

نزار : يعني ذلك أن مسدسك محشو بالرصاص .

سعد : وهل تعتقد انني احشوه بالحجارة . اسمع يانزار ، اود لو اعطيك صورة واضحة عن الشرف العسكري الجندي . عندما نتخرج ضباطاً يضعوننا في طابور متماسك كأنه السد ، حينذاك نقسم بالله والوطن وبشرفنا أن نصون بدمائنا وكل ما نملك ، مقدسات بلادنا وشعبنا . هل تعرف الآن ما قيمة القسم ؟

نزار : (وقد خطرت له فكرة مفاجئة) هل سمعك احد غير اهل عفاف وانت تقسم ؟

سعد : كلا . . لا أذكر . حتى ولو اقسمت في غرفتي وحيداً ولا آذان تنصت ، أو اني اقسمت في الصحراء حيث لا حي هناك ، لكنت نفذت ما وعدت به .

نزار : اذن فانت تضع مصالحك الشخصية جنباً إلى جنب مع مصالح الشعب والوطن .

سعد : القسم هو القسم ، وقد فعلت ذلك بشجاعة .

(ظلام ، يظهر نزار في بقعة ضوء فيما يقوم بأعمال مضطربة وكأنه يصنع تمثالاً . سعد في بقعة ضوء اخرى) .

الاصوات : نقسم لأننا نتعصف .

صوت : تمثال للشجاعة المجنونة .

الاصوات : نقسم بالله .. بالارض .. بالعزيمة . ان نكون الآخرين .

صوتان : نقسم بالله .. بالارض .. بالعزيمة ان نخضع الآخرين .

صوت : العب بالقسم المحرق .. اتسلى .

الاصوات : وهناك رجال يموتون دون قسم .

(يعود المنظر الى طبيعته نزار وسعد جالسان) .

سعد : (يتطلع الى الساعة) بقيت ساعة واحدة .

نزار : بودي لو غادرت الآن الى أقرب مصح للمجانين وبقيت مدة اطول بين العقلاء .

سعد : (يعاين صديقه) عقلاء .

نزار : تقوم بتجربته اليس كذلك ؟ شيء رائع سعد هل انت خائف من الموت ؟

سعد : خائف ولم أخاف ؟

نزار : فكرة الموت الا تخيفك ؟

سعد : في الحرب نصطدم بالموت ألف مرة . أن الذي يخيفني حقاً هو مصير الانسان بعد الموت .

نزار : وحيداً ، كئيباً ، في حفرة صغيرة دون احساس ، دون رفيق ولاحبيب.

سعد : في حفرة صغيرة !

نزار : ترابية ، وعندما ترقد الجثة تحوطها ذرات التراب الرطبة . لن تسمع أبداً خطوات المعزين والحزانى يلفون حول قبرك يبكون وينتحبون . ورويداً رويداً ستخف الضجة لأن الاحياء سيشغلون بعد قليل . باحثين عن أشياء تجلب المتعة لا الدموع .

سعد : أهكذا سأنسى سريعاً ؟ ويل لي .

نزار : أرأيت اذن . هات المسدس ياسعد .

سعد : (متراجعاً بمسدسه) ليس هذا من شأنك . لاتطلب مني ذلك أبداً (ينفجر) أتريد اهانتي، أن تخدش كبريائي (ينظر فجأة الى الباب فيجد والد عفاف . تظهر علائم الفرح على وجهه فيصيح) لقد جاءت ألم أقل لك .

ـ المشهد الثالث ـ

الوالد : لم تحضر بعد .

نزار : أهلاً عمي .

الوالد : أهلاً . لقد أرسلنا في طلبها (يلوح بعصاه في وجه سعد) وأنت يا سعد اسمع مني ، هي آخر مرة اسمح لك فيها بتهديدي .

نزار : استرح أرجوك . الكل متعب ، علينا أن نحل مشاكلنا بمزيد من التفاهم والعقل الآن يا عمي أرجو أن تسمعني الحكاية ، كل الحكاية .

الوالد : (إلى نزار) هل تؤمن معي يا بني بأن علينا واجب الاحترام لتقاليدنا .

نزار : في هدوء .

الوالد : حتى تلك الحدود تجاوزها سعد . هي خطيبته ، نعم وستصبح زوجته ولكن أن يأخذها إلى النوادي الليلية ليرقصا حتى الفجر وتعود ابنتي ثملة تترنح كبنات الليل ، ابنتي ثملة يقبلها أمام الغرباء وغير الغرباء بمناسبة وغير مناسبة ...

سعد : ستصبح زوجتي ، وهي من حقي .

الوالد : لم تصبح بعد من حقك .

سعد : اليوم ستصبح .

الوالد : أرسلت السيارة وستحضر عفاف ، أما موضوع الزواج فلن تبت فيه لوحدك ، سيكون لها فيه رأي . لست وحدك صاحب الشأن .

سعد : ستوافق ، أنا أعلم أنها تستعجل يوم الزفاف

الوالد : كان هذا رأيها في الماضي، أما الآن .

سعد : لقد أقسمت وهذا يكفي .

نزار : (بضيق) أقسمت أقسمت ، كأن مصير العالم متوقف على قسمك .

الوالد : أعلم أنك لن تفعل شيئاً ، لقد سمعت من تهديدك الكثير .

سعد : سترى .. سترى .

نزار : (إلى الوالد) انه مجنون وقد يفعلها ، أرجوك يا عمي أن تفعل المستحيل.

الوالد : (باستسلام) هي الآن في الطريق إلينا ، ولكني مازلت لا أستسيغ هذا القسم المريع ، لماذا ؟ لماذا ؟

نزار : (يهتف فجأة) لقد وجدتها ، عندي حل رائع ، ما رأيكم في حل وسط ؟

الوالد : وماهو ؟

نزار : ما رأيكم في أن ينتقل سعد الى عفاف ، ليلتقيا في منتصف الطريق ؟

سعد : لن أنتقل من هنا خطوة . في هذا المكان الجميل سأعقد قراني .

الوالد : أرأيت ؟ أرأيت الى هذا العناد ؟ هكذا يعاملنا ويعامل عفاف .

نزار : انه مكان قذر كما ترى ، انظر .. انظر ، ليس لائقاً بك .

سعد : انه جزء من قسمي .

الوالد : « برقة » يا بني سعد ، انت شاب عاقل ، عفاف خطيبتك وتستطيع الزواج منها في أي وقت تريد ، ولا داعي لمثل هذا التهديد « بشدة » هل تعلم ان ابنتي قد يسوؤها الزواج بمثل هذا الشكل الخاطف ؟

نزار : انت تعرف عن عقل النساء ، تعجبهن المظاهر وثياب الفرح البيضاء ..

سعد : « بعناد ظاهر » احبها وتحبني . ليست مشكلتنا في مظاهر الزواج ، ان نتزوج هو المهم .

نزار : «بنزق» سعد اذا لم تعطني مسدسك فاني ساستنجد بالشرطة كي تمنعك بالقوة.

سعد : « بهدوء » انت تحب الفضائح اذن وتحب ان يلوث اسم عفاف .

نزار : «بضيق بالغ » لقد شاهدت افلاماً كثيرة يقتل فيها البطل بنهايات مثيرة

وقرأت الكثير من الكتب وعن سير المجانين والمحبين عرفت أشياء مستغربة ولكنك سعد أغرب رجل عرفته ، يجذبني من اذني ليدفعني الى تمثيل دور الشاهد الابله على جريمة البطل الغريبة بحق نفسه .. يا الهي كم بقي من الزمن ؟

(ظلام . نزار وسعد في بقعتي نور) .

صوت : بقيت لك من الدقائق خمس وثلاثون .

الأصوات : اغماضة عين ويقترب الموت .

صوت : لأني أقسمت اقتل ؟

الأصوات : لأنك تريد أن تموت .

صوت : بل لأني أريد أن انتصر .

الاصوات : « ساخرة » تنتصر ؟ على نفسك لتنتصر .

صوت نزار : ليتها خمس دقائق لأرى وجهك يستقبل الموت وشفتيك ترتعشان من هول ، عيناك تزوغان فيما تراقبان الباب .

أريد أن أرى شجاعتك أيها الملازم سعد .

الأصوات : في الموت تستوي الشجاعة والجنون .

« يعود المنظر الى طبيعته »

نزار : أنت تعلم اني أحبك ، الست أحبك ؟ أقدم لك يدي فداءلقسمك . اعقل يا سعد فنحن نحبك .

الوالد : بلغت من العمر عتياً ، وشاب شعري ،أما الآن فاني احس انه سيتساقط . لست أعلم ما يجب ان اعمله . بني سعد قل لي ماذا افعل ؟

سعد : لننتظر . القدر الآن ينظر الينا بعينه الثاقبة ويحدد لنا المصير .

الوالد : مصيرنا محدد منذ خلقنا .

نزار : هذه حالة خاصة يحك فيها القدر رأسه ويفكر .

الوالد : (يتحرك متثاقلاً باتجاه الباب) لن يفيد الحزن ولا الغضب ، كل ما استطيع عمله هو ان أقف بشيخوختي علىمفترق الطرق أرقب السيارة تجري نحونا مسرعة . وعندما تأتي عقاف سآخذها من يدها لاحملها

اليك . أنذاك إفعلا ماتريدان « بغضب » ولتذهبا الى جهنم « يخرج ».

نزار : « متجها الى التمثال » ايفا كنت وكيفما هي حالتك ، اتوسل اليك ان تحضري بكل ما تملكين من سرعة .

سعد : « بسخرية » قد تسمع صوتك ، اليس كذلك ؟

نزار : من يدري ؟ قد تفعل ! كلما ازداد تفكيرك في شيء زادت فرصتك في الاتصال به ايفا كان

سعد : هل تسمعك الآن ؟

نزار : اسلاك خفية تنقل ذبذبات العقل والقلب فتستقبلها هناك المحطة لتفسرها.

سعد : وانا ألا استطيع؟ الا تعتقد اني افكر بها ؟

نزار : لاتفكر ولا تفكر ؟

سعد : « متعجباً » لا افكر ؟

نزار : لأنك تفكر في وضعك الراهن وتفكر في وضع حل للمأزق الذي وضعت نفسك فيه ، فانت لا تفكر بها

سعد : هي حياتي

نزار : « متابعا » اما انا ، فرجل الحياد كما ذكرت ، فاستطيع اكثر منك

سعد : انما افكر بها بقوة حياتي

نزار : تفكر بالقسم الذي يجثم على صدرك .

سعد : « بغضب » مالذي تحاول ان تفعله ؟ اتحاول ان تثبت اني خائف من الموت.

نزار : ومن منا يحب الموت ... من منا ؟ انا .. انت حتى هذا التمثال لو دبت الحياة فيه لتمسك بها .

سعد : انا لا اخاف

نزار : فكرة الحياة هي الخالق والمخلوق ، الواجد والموجود .

سعد : لاأخاف من أي شيء .

نزار : في كل نبضة من نبضات قلبك تحقيق لفكرة الاله.وعندما تنعدم النبضة يموت كل شيء بالنسبة اليك وينتهي دورك في هذه المسرحية الطويلة المعقدة ، وبصورة طبيعية ينتهي كل شيء .

سعد : سأصنع قدري بيدي .

نزار : « حائراً » قلت لك منذ قليل انك تستطيع ،فقلت ان ارادتكجزء من القدر ، والآن تتحدى بقولك هذا قوة القدر نفسها سعد هل أنت مجنون لتكره الحياة ؟ هل تكرهها فعلا .

سعد : انما انا انفذ كلمة الحق في نفسي .

نزار : لن تفيد الحق في شيء لو اعدمت نفسك .

سعد : «بقلق » عشرون دقيقة .

نزار : « متطلعاً الى الباب » بحق السماء احضري ياعفاف ، فالجنون يتطلع الي بشماتة كي يصيبني .

— المشهد الرابع —

« يظهر العم زكي عند الباب ، يتقدم منه نزار »

نزار : انقذنا ياعم زكي

العم زكي : « الى سعد » هل صحيح ما سمعت يا سعد ؟

سعد : « دونما اهتمام » نشرت الصحف اخباري ؟

العم زكي : رأيت عمك ، كان ثائرا وحكى لي عن كل شيء ، حكى عن جنون سعد

سعد : جنوني انا ؟ وهل أصبح التمسك بكلمة الشرف جنونا ؟ الرجال الشرفاء هم المجانين الشرفاء فقط !

« ينزوي سعد قرب النافذة والشمس قد غابت »

العم زكي : اذن فستقتل نفسك اذا لم تحضر عفاف ؟

نزار : صحيح ياعم زكي صحيح

العم زكي : لم تتغير ياسعد . ما زلت اذكرك صغيرا ، كنت تأخذ كل شيء بالتهديد والقوة « ينظر سعد اليه بقسوة » وهكذا كنت تنظر اليّ عندما كنت ادافع عن حق نزار

نزار : « مضطربا بينما سعد ينظر الى ساعته بقلق » عم زكي يجب ان نفعل شيئاً

ساعدني ، ساعده « الى سعد » اقسم لك انها ستحضر . اعلم انها ستحضر . هي تحبك ، قبلتك خطيباً من دون الآخرين وكانوا كثرة ، هل تذكر ؟

العم زكي : اعقل يا بني ، احبها كثيرون وانت وحدك فزت بها .

نزار : ستأتي ، اراهن انها في الطريق اليك . هيا عدني يا سعد انك ستنتظر ولو تأخرت قليلا ، عدني بحق اخوتنا ، بحق طفولتنا .. صداقتنا .

سعد : « بضعف » هل تعتقد انها ستحضر ؟

نزار : ومن يشك في ذلك .

العم زكي : لقد ارسلوا في طلبها ، ولا بـد ان تحضر . وجهك شاحب وعليك ان تستريح يا حبيبي .

سعد : هل اصبحت حبيبك يا عم زكي .

العم زكي : هل نسيت حجري .

سعد : كانت ايام . اصبحنا اليوم رجالاً نحمل مسؤولياتنا بشجاعة ، ذهبت ايام الطفولة ولم تبق لنا سوى حلم بعيد بعيد .

نزار : حلم جميل ، شفق كأنه الخيال .. سعد .

سعد : « مهموماً بما معناه « نعم » .

نزار : احس ان مشكلتنا قريبة الحل ، ولقد تعلمت منها شيئاً .

سعد : ما هو ؟

نزار : الا اعد نفسي بشيء ما دمت لا اقدر على تحقيقه .

سعد : وهل قطعت على نفسك وعداً من قبل ؟

نزار : « يخطف نظرة سريعة من التمثال » احببت مرت ووعدت نفسي ان ابقى على حبها ما دمت حياً .

سعد : اما تزال تحبها ؟

نزار : احس اني الآن اكثر حرية من قبل .

سعد : وهل هي تحبك ؟

نزار : تحب رجلاً آخر .

سعد : اذن فهي لا تستحق منك ذلك الوعد على نفسك .

نزار : تستحق كل شيء . وما زلت احبها ، الا ذاك العهد القاسي ، ان اظل دائم الوفاء لها سأنساه . هان الوقت كي انساه .

العم زكي : « بفرح » أنا سعيد .. سعيد من اجلك يا نزار . كادت ان تستعبدك اما الآن فأنت تستعيد حريتك .

سعد : « بقلق » نزار عشر دقائق . لم تحضر عفاف بعد .

نزار : لا تقلق ، هي في الطريق الينا . لابد انها عند اول الشارع ، عم زكي هلا نظرت من النافذة،لا بل انتظرها عند الباب الخارجي واحضرها بسرعة. ستتزوج ياسعد الليلة وسأكون شاهدك « يخرج العم زكي » ستسمون ابنكم نزار ما رأيك ؟ ساحببه مثلما تحبونه ، وساعلمه الرسم . سيمسك الريشة وهو في الخامسة ، وعندما يصبح في العاشرة سيكون موهوباً بحق . نزار الصغير عبقرية جديدة في عالم الفن ..

سعد : « بيأس » انها لن تحضر . خدعتني عفاف ، وداعاً .. وداعاً .

نزار : لا تقل وداعاً ، قلبي يحدثني أنها ستحضر في الوقت المحدد .. لا بد أنها تعلمت احترام المواعيد منك . ستحضر وأنا أؤكد لك . وستكون مفاجئة لنا أنها حضرت في الدقيقة المناسبة ، أليس غريباً أن تحضر في الدقيقة المناسبة .

سعد : سأنتظر .

نزار : « بفرح » ولو تأخرت قليلاً ؟

سعد : ولو تأخرت قليلاً .

نزار : أنت رجل عاقل الآن أحبك .. وأحس براحة أكثر .

سعد : « بصورة مفاجأة » ما رأيك بالورد لقد نسيناه .

نزار : « بحماسة » سيكون الورد إذن هديتي الأولى لزفافكم السريع العجيب . سأذهب لاحضار أكبر باقة ورد في العالم .

« يخلع عنه رداء العمل الأبيض ويتجه الى الخارج ليعود بعد برهة برأسه » وأنت فلتستعد أيضاً ، اغسل وجهك الحزين .. اليوم يومك .

سعد : « وحيداً يبدو عليه الاعياء . يقف وسط الغرفة لحظات قصيرة وكأنه شاخ أعواماً » ترى عفاف .. أيتها الحبيبة البعيدة ، هل تقبلينني حياً بدون شرف أم تذكرينني ميتاً بكل شرف « ينظر الى ساعته » لقد أزف الوقت إذن .. أنا اعرف انك لن تأتي « في وقفة تأهب عسكرية » الملازم اول سعد محمود ، حانت اللحظة التي تنفذ فيها ما أقسمت على نفسك . الرجال وحدهم هم الذين يتحملون مسؤولية ما يعدون « ناظراً الى الباب بقلق » الرجال وحدهم « ينظر الى تمثال عفاف فيما يده تتحرك ببطء الى جراب مسدسه . ينظر الى ساعته » لقد فاتت دقائق « يخرج مسدسه » دقائق « يبتلع ريقه الذي جف . يضع فجأة يده على معدته وكأنه قد بدأ يعاني آلاماً كثيرة . يجر نفسه نحو المقعد . يسمع وقع خطوات على الدرج وصوت نزار يناديه باسمه ليدخل بعد برهة » .

نزار : سعد .. سعد ، لقد حضرت ، أنت عفاف ، ألم أقل لك ؟

سعد : « يستوي واقفاً والارتياح باد على وجهه » كنت أعلم .. كنت أعلم .

نزار : « يعانقه » أرأيت أن بعض التأخير لا يضر .

سعد : أسعفني بشيء أشربه ، أحس أن لساني سيتجمد حالما أراها .

نزار : هيا تشجع ، لقد انتهت الأزمة . لقد كان يوماً عصيباً ، حرب حقيقية !

سعد : اسمع خطواتها . لِمَ لم تحضر الورد ؟

نزار : الورد ليس هو المشكلة ، لم أتمالك نفسي حين رأيتها من بعيد .

— المشهد الخامس —

« تظهر عفاف ومن ورائها والدها والعم زكي . تتقدم لوحدها نحو سعد ومن خلفه نزار » .

سعد : عفاف لقد حضرت .

عفاف : « ببرود » ما زلت بخير .

سعد : حين رأيتك « يحاول التقرب منها فتتجاهله » هل يضايقك شيء ؟

عفاف : جئت لاصارحك ، كان تهديدك غير مهذب . لقد بعدت عن قلبي ..

سعد : ولكني احبك .

عفاف : وتهددني .

سعد : « يصرخ كالوحش الجريح » ابعدتني عن قلبك ؟ هم الذين يريدون أن يبعدوك .

عفاف : لست لعبتك يا سعد . لي آرائي وحقوقي ايضاً .

سعد : ولكني احبك . أأقتل نفسي من أجل امرأة لا أحبها ؟ احبك .

عفاف : على طريقتك الخاصة ، وليست تعجبني .

سعد : ألا تؤمنين بحبي ؟

عفاف : كنت افضله حباً طبيعياً ، ينبع من البساطة ، ليس قاسياً .

نزار : هيا ننسى ما مضى من أسى . سعد بخير وأنت تحبينه وهو يحبك ..

عفاف : قبل كل شيء ، علينا ان نعيد النظر في أشياء كثيرة .

سعد : نعيد النظر وهل هناك من شيء بيننا يمكن ان نعيد النظر فيه ؟

عفاف : أرجوك ، ليكن نقاشنا منطقياً ، الست تريد الحقيقة ؟

سعد : هيا .. هيا ، ما هي الحقيقة ؟

الوالد : ألم أقل لك يا ابنتي ، لا فائدة من النقاش .

عفاف : ارجوك يا والدي . هي مشكلتي معه .

سعد : الحقيقة .. أريد الحقيقة . هل تحبينني ؟ أم أن ذلك الامر انتهى ؟ أريد ان أعرف .

عفاف : لا أقدر على الجواب . الحقيقة اني لا أعرف ما هو شعوري نحوك الآن . « تتطلع الى التمثال » يشبه احداً أعرفه « بعد لحظة » أليس أنا ؟ نعم هو أنا ، انت صنعته يا نزار ؟

نزار : لم أنته منه بعد .

عفاف : « باعجاب » من خيالك ؟

نزار : ذاكرتي قوتي .

عفاف : « الى والدها » أليس لطيفاً يا والدي ان يصنع نزار تمثالاً لي ؟

لو كنت أعلم لاصبحت نموذجاً حياً لك . ألم يكن من الافضل أن يكون لك نموذجاً بدلاً من خيالك ؟

سعد : « جرارة » هدية زواجنا .

عفاف : ما ألطف ذلك ، تمثال لي .

سعد : عفاف .. عفاف ، اذا كنت قد اخطأت فلاني احبك .

نزار : هيا فلنجلس ولنتحدث بهدوء ، مرت الزوبعة ولم تقتلع شيئاً .

سعد : انها تقتلع حياتي .

نزار : ما زلت حياً وهذا هو المهم .

سعد : عفاف أريد أن أعرف ، هل مازلت على حبك لي ؟

عفاف : لا أستطيع الجواب الآن « ثائرة » وهلا تركت لي فرصة لافكر . كأنما أنا أقل منك رتبة ، وعلي أن اتلقى الاوامر التي تصدرها دون نقاش .

سعد : « زاحلاً » عفاف .. عفاف .

نزار : ما رأيكم بمرطب .. أو قهوة .. هه ؟

عفاف : وقوتك الاساسية التي تعتمد عليها هو تهديدك بقتل نفسك . لو اننا تزوجنا وانجبنا أطفالاً ، ترى هل يستمر الحال على هذا المنوال ، أم أن أولادك سيشبون مثلك متجبرين أقوياء بلا رحمة .

سعد : عفاف .. عفاف .

عفاف : لو تدري ما فعلت عندما قالوا سعد سيقتل نفسه في السابعة ، أحسست بكرامتي تهدر ، وحبنا أصبح مجرد فصل من مسرحية رديئة .

« ظلام . عفاف في بقعة الضوء »

سعد : عفاف . عفاف .

الاصوات : نقتل الحب بالقسوة .

صوت : بالقسوة وجبروت النفس الخاوية .

الاصوات : الحب عطاء دونما أخذ ، لأن الذي نحب يعطي أيضاً .

عفاف : وعندما كنت في طريقي اليـك ، كنت أنظر الى ساعة يدي المرتعشة مع قلبي .

الاصوات : تك . . تك ، الموت يقترب .

عفاف : كان الموت يتمثل لي من بين العقارب .

الاصوات : تك . . تك يقفز من بين العقارب .

عفاف : كنت أحدث نفسي أتراه قتل نفسه ؟

الاصوات : تك . . تك الموت يقترب من الدقائق الآتية .

عفاف : ماذا تكون حالتي وأنت ميت صرعتك أفكارك الطائشة ؟

الاصوات : هل أنا التي قتلته ؟

عفاف : هل سأعيش بقية حياتي نادمة ؟

الاصوات : رجل أقتله أنا ؟

« يعود المنظر الى طبيعته »

سعد : عفاف . . عفاف .

عفاف : لا يا سعد فقد اكتفيت وارتويت ، احس أني سأختنق ولم يبق لاعصابي سوى أن تلتف حول عنقي وتخنقني .

نزار : ما الذى أصابنا يا أعزائي ما الذي أصابنا ؟ كان كابوساً وانتهى .

عفاف : « تضع خاتمها الذي تنتزعه من اصبعها ، على الطاولة » أنا آسفة ، ولكنه هو الحل في الوقت الحاضر .

سعد : « بيأس » لا فائدة اذن ؟

عفاف : لم أقل هذا . سنحاول من جديد .

سعد : مات الحب ؟

عفاف : العواطف لا تموت ، بل تختبيء في الأعماق حتى تكون لها مناسبة أخرى فتظهر من جديد .

الوالد : « الى ابنته » هيا ابنتي.

عفاف : أريد أن أشكر نزار على التمثال « الى نزار » لا أعرف كيف أعبر لك عن امتناني .

العم زكي : رسم لوحة زيتية أيضاً .

عفاف : لي ؟

العم زكي : لك .

عفاف : صحيح أين هي ؟

نزار : تقدمت بها الى معرض الربيع ، سأردها اليكم حالما ينتهي المعرض .

سعد : الينا ! الأفضل أن تردها اليها .

نزار : وسأرسم لكما صورة مشتركة .

سعد : « ثائراً » ألم تسمع ما قالته خطيبتي السابقة . لقد انتهى كل شيء ، الا تريد أن تفهم ؟

عفاف : لِمَ تثور دوما دونما سبب ؟

الوالد : العنف والثورة دوماً .

العم زكي : طبيعته لا يغير منها شيئاً .

سعد : « ينفجر بالصراخ » اذن فأنا مستودع أخطاء العالم . العنف والثورة لا منطق لي ولا عقل . أنا لا شيء .

نزار : لم يقل أحد مثل هذا الكلام . ولن يقول احد .

الوالد : « يجر ابنته من ذراعها » سنعود نحن الى البيت ، لقد انتهت القضية « يخرج ومن ورائه عفاف والعم زكي » .

سعد : نزار لقد انتهى كل شيء .

نزار : لم ينته شيء ، غداً يعود الجدول الى مجراه .

سعد : لقد انتهى . . لقد انتهى . جريمتي كانت في اني احببت بعنف الحرب .

نزار : وما الذي منعك من أن تحب بقوة السلام .

سعد : « بحرارة » حب . . حب « بعد لحظة » أترى هل ذهبوا بعيداً ؟ « بعد برهة » سأذهب أنا أيضاً . كل في طريقه . لقد باعدت بيننا الطرق .

نزار : ما زالت الطريق واحدة « وكأنه اتخذ قراراً حاسماً » سعد انتظر فانني قررت أن أعيدها اليك .

سعد : « بيأس » لا فائدة .

نزار : اقسم لك .

سعد : « تدمع عيناه » اذهب . بارك الله قلبك الوفي « يحتضنه » اذهب قبل ان يرحلوا بعيداً .

« يخرج نزار . يبقى سعد وحيداً » .

سعد : « مناجياً التمثال » اينما كنت الآن ، وحيدة مع نفسك التي حطمت قلباً كان يحبك ، اسيرة غلطة خلفت حطام رجل ، اينما كنت فاني اسامحك . كنت اريدك . احببتك ، ومنحتك كلمتي وشرفي فاذ بالاقدار تأبى علي ان احظى بنعمة الحب . عفاف هل تسمعين نداء رجل احبك ، اناديك فيما تسرعين بالابتعاد عني . اريدك . قبلة واحدة من جبين كان يشع بالامل فخبا الامل . لثمة واحدة من ثغر فجر النور في سواد حياتي ففاض النور . عفاف ها أنذا اقبل شعرك « يدور حول التمثال وتظهر يدان تحتضنانه » ما قيمتي الآن لقد ذهبوا ولم يبق شيء ، فقدت كل شيء شرفي وحبيبتي « تنطلق رصاصة واحدة . يقع سعد على الأرض .

« يسود المنظر هدوء » .

الاصوات : « ببطء شديد » تك .. تك توقف الزمن .

« بتسارع خفيف » تك .. تك عاد الزمن .

صوت : « عميق » من الذي مات ؟

صوتان : الاحمق هو الذي مات .

صوتان : الشجاع هو الذي مات .

الاصوات : من الاحمق ؟ من الشجاع ؟ من الذي مات ؟ من الذي يعيش؟ أين السعادة.

« يدخل نزار مسرعاً يتطلع فيلقى الجثة » .

نزار : « بصوت وحشي » سعد « يرتمي عليه ليحتضنه » سعد .. سعد قتلت نفسك ايها الاحمق الحبيب . ألم اقسم لك بأني سأعيدها اليك .

« تدخل عفاف ومن خلفها الوالد والعم زكي . يتوقفون عند الباب واجمين » .

نزار : ايها المجنون .. ايها الحبيب غدرت بي يا سعد ، ألم نتفاهم على العيش مائة سنة « يقترب منه الوالد » دعني سابقى مع سعد فلن اتركه وحيداً بعد الآن .

« ترتمي عفاف على كتف العم زكي باكية » .

الوالد : الافضل ان نستدعي الشرطة .

نزار : الشرطة ؟ قتلتموه وتستدعون الشرطة لتكون شاهداً على براءتكم من دمه . لن اتركه ، سعد .. سعد .

الوالد : اني حزين مثلك وآسف من كل قلبي ، كان خطيب ابنتي ، وابني .

عفاف : نعم .. نعم انا الذي قتلته .

الوالد : يا ابنتي هو الذي قتل نفسه .

عفاف : « في بكاء تشنجي » انا .. انا ، ويل لي .

نزار : عم زكي مات سعد ، من يصدق ذلك ، مات .

العم زكي : « يختنق البكاء في حنجرته » مات ، اعلم ذلك هيا بنا يا نزار لنرفعه الى الاريكة ، يجب ان يكون لائقاً .

نزار : « يحمل مع العم زكي سعد الى الاريكة » نم يا حبيبي نم «يقبله من جبينه» سعد مات . ليتكم اعطيتموه فرصة اخرى ، فرصة واحدة .

الوالد : لا استطيع ان اعبر بالكلمات عن اسفي وحزني . ما باليد حيلة ، لقد قضي الأمر .

عفاف : هل قضي الأمر هكذا !

نزار : « الى عفاف » لقد قضي الأمر وانتهى . مات الأمل .

عفاف : لقد قتلته .

الوالد : مات ، والموت حق .

نزار : « هادئاً » الموت حق ، أعرف . ولكنه صغير على الموت . كانت له أحلام واسعة . الآن لم يبق شيء . إلى أين ومن أين ولماذا . لم يبق شيء .

عفاف : هل سيغفر لي أني قتلته !

نزار : الأموات لا يغفرون ، هم لا يحسون .

عفاف : يا إلهي اغفر لي ، لقد قتلته .

نزار : « بهدوء » لم يقتله أحد ، هو الذي أطفأ شمعته بيده .

عفاف : ونحن الذين ساعدناه على إطفاء شمعته .

نزار : مبادؤه التي قتلته .

الوالد : أليس من الأفضل يا بني ان تستدعي الشرطة ؟

نزار : افعلوا ما تريدون .

عفاف : « تنكب على الجثمان » سامحني يا سعد سامحني .

« يغادر الوالد المكان »

العم زكي : على الانسان ألا يراقب الأطفال وهم ينمون ويصبحون رجالاً . وحين نفتقدهم فان الحياة قد انتهت . لم أتزوج لأنكم كنتم أبنائي . سعد كان طفلاً والآن أراه يموت أمام عيني . كانت لي أمنية ولم تتحقق .

نزار : وما هي ؟

العم زكي : أن أموت قبل جميع الذين أحبهم « ينفجر في البكاء ويخرج » .

نزار : ما قيمة الحياة ! تنتهي هكذا بغمضة عين ! منذ قليـل كنت أحادثه وأراه أمامي يتحرك قلقاً حائراً . الآن ذهب .

عفاف : « تتطلع الى التمثال » يا لسخرية القدر ، أهكذا سنصبح حجارة بلا حياة .

نزار : ولكننا نبقى ذكرى حية في النفوس . حياة ثانية .

عفاف : كنت تحبه !

نزار : كان أخي وصديقي .

عفاف : وكان خطيبي ، تجمعنا مصيبة واحدة .

نزار : ولكنك فسخت الخطبة في اللحظات الأخيرة .

عفاف : كنت أريد أن أبني علاقتنا من جديد . صدقني يا نزار لم أفكر أبداً في أن لديه الشجاعة ليقتل نفسه .

نزار : شجاعة مجنونة ،

عفاف : كنت أتردد أحياناً في حبه ، ولكني لم أفكر أبداً في إيذائه .

نزار : والآن انتهى كل شيء ولن ينفع الأذى ولا المحبة .
« ظلام . بقعتا نور على نزار وعفاف » .

الأصوات : أحزاننا واحدة ومصيبتنا في رجل واحد .

صوت : لنبقى أصدقاء فالمصيبة واحدة .

نزار : أريد أن أعترف لك بشيء .

الأصوات : الأموات يذهبون ويبقى الأحياء .

عفاف : أعرف ما تريد أن تقوله .

نزار : تعرفين .

عفاف : أحببتني وسبقك سعد .
« يعود المنظر الى طبيعته »

نزار : « بعد صمت طويل » هي الحياة ! كان أسرع مني وأنت التي أردتيه .

عفاف : وما العيب في أنك أحببتني .

نزار : أشياء ماتت مع سعد .

عفاف : كنت أحس بك دوماً وكأنك طيف يلازمني ، وعندما كان سعد يحدثني عنك ، كنت أحس بالفرح .

نزار : ما دام سعد قد ذهب .

عفاف : أعلم أنه ذهب .

نزار : « مستدركاً حديثاً كان يريد ان يقوله من قبل » كنت أريد أن أقول لك أني استطعت أن أضع حداً لعاطفتي منذ اليوم ، وحين رأيت سعد يقطع على نفسه عهداً قاسياً أكبر من طاقته ..

عفاف : كان عهداً قاسياً .

نزار : « يتجه نحو جثمان سعد » سعد يا أخي . أقسم لك بشرفي ، بالفن الذي أقدسه ، أقسم لك بكل ما تؤمن به وأؤمن به ، أني سأرعى حرمتك . ولو كنت بعيداً عن دنياي . كانت عفاف لك وستبقى لك .

عفاف : نزار .

نزار : أما أنا فسأكون على عهد الأخوة باقياً .

عفاف : ماذا تقول ؟
نزار : أقطع عهداً على نفسي .
عفاف : تكرر مأساة العهود والقسم ؟
نزار : واني لأقسم .
عفاف : ولكنه عهد أقوى منك .
نزار : استطيع ان انفذه . ليس قاسياً كما تتصورين .
عفاف : ولكنك أحببتني .
نزار : ليحتفظ كل انسان بالحب لنفسه .
عفاف : ولكن لِمَ ؟ لِمَ .
نزار : ألا تدركين ، سعد كان أخي .
عفاف : سعد مات .
نزار : لأنه مات فاني أقسم .
عفاف : وكان يسلبك كل شيء .
نزار : وكنت راضياً . كان الحب الذي يجمعنا بلا منفعة ولا غاية .
عفاف : لِمَ تقسمون ؟ أنتم الرجال تريدون أن تتحكموا في كل شيء حتى بأنفسكم .
نزار : كان أخي .
عفاف : فقدت سعد وفقدت الأمل .
نزار : كان أخي .
عفاف : لقد ضاع كل شي .
نزار : انت فتاة جميلة وأمامك ابواب الحياة مفتوحة .
عفاف : لا ابحث عن الرجل ، انما كنت أبحث عن الحب والقلوب الطيبة .
نزار : ما زالت لديك ذكرى سعد .
عفاف : « بعد لحظة » والتمثال ؟
نزار : سيكون لك ، انه من حقك .
عفاف : سيبقى أمامي دوماً شاهداً على ضربة القدر القاسية .
نزار : ضربة القدر العادلة .

عفاف : وهل تسمي هذا عدلاً ؟

نزار : نحن نختار احكام القدر بأنفسنا .

عفاف : وهل اردت أنا أن يقتل سعد وتذهب انت ؟

نزار : القدر ينتظر الاشارة منا وهو يحك رأسه مفكراً . وعندما نصر ، تكون الضربة .

عفاف : لقد كانت قاسية .

نزار : ضربة فنية .

عفاف : ما أقساك .

نزار : من القاسي ؟ أنا أم هو .

عفاف : اذن لم يبق شيء .

نزار : وهل يترك الزمن لنا شيئاً ، هو يفكر دوماً في أن يسلبنا ما نحب وما نريد .

عفاف : اذن .. وداعاً .

« تخرج باكية بهدوء » .

نزار : وداعاً (الظلمة تحتل المكان ببطء) وداعاً .. وداعاً ايتها الاشياء .. يا رفاق الايام التي تموت . سعد هل انتهى كل شيء ؟ الظلمة تختفي يا سعد . هل تذكر .. كنا نهرب من الليل (صمت) الذنب ذنبك ؛ انت ارسلت بالاشارة فقبل صاحب الاشارة دعوتك . ذاك ذنبك . لن اسامحك ايها المجنون ايها الحبيب . (يستوي واقفاً) الآن لم يبق شيء له قيمة .

ستار

عدنان بن ذريل

أدب الوجدان

تشيع اليوم في لغة النقد والأدب الحديثين ، مصطلحات نقدية وأدبية حديثة ، تطلق على ـ الجانب الانفعالي ، والعاطفي ـ من التجربة الأدبية ، أنواعها ، ولونياتها ، مثل : وجدان فردي ، وجدان جماعي ، وجدان واقعي ، وجدان اشتراكي ، أو أيضاً أدب وجداني ، حياة وجدانية ، تجربة وجدانية ..

فماذا يعني مصطلح (وجدان) ؟. وماذا تشمل مدلولات نعوته ، وجداني ووجدانية ؟ . وماهي الحدود التي تقف عندها هذه المصطلحات الحديثة ؟؟ وماهو مستقبلها ؟؟.

أنه طالما ان سيرة هذه المصطلحات هي سيرة التجربة النقدية ، والأدبية في تجربتنا الحديثة ، وأدبنا الحديث ، فسيظل لها أصالتها ، وقوتها .. وسوف بالتالي تصمد للأيام تحمل الى الأجيال نسغ النور المتجدد ؛ خاصة انها مصطلحات ذات أساس علمي ، نفسي ، هو الى اليوم أرضية الجانب الانفعالي ، والعاطفي في حياة النفوس والجماعات ..

١ - قصة المصطلح

وقصة هذه المصطلحات النقدية ، والأدبية هي قصة حركات التجديد التي كانت تعيشها البيئات العربية في مطلع هذا القرن ، في مصر وسورية وغيرهما ، سواء في (الأبداع الأدبي) ، الشعري ، والنثري ، وضرورة صدقه مع النفس ، ومع تجربة الحياة والواقع ، أو في (النقد الأدبي) الذي راح يستكشف العناصر النفسية والأسلوبية في الأدب ، وفنون القول فيه ..

في الأدب كانت المحاولات النثرية ، والشعرية في تقربها الواقع ، والحياة ، أخذت تقرّب النثر ، والشعر من حيثيات المعاناة الأدبية .. فأخذ يشيع وقتها أدب المقال ، وأدب القصة ، والشعر المنثور ، مع تيارات واعية من غنائية ، وأنسانية ، وقومية ، وأيضاً واقعية ، واجتماعية : مي زيادة ، ماري عجمي ، سلمى صائغ ، جبران خليل جبران ، مصطفى لطفي المنفلوطي ، احمد حسن الزيات ، ثم عبد الرحمن شكري ، أحمد زكي أبوشادي ، عباس محمود العقاد ، شفيق جبري ، انور العطار ، خليل مردم ، خير الدين الزركلي ، وسواهم ..

وفي النقد الأدبي ، حملت البيئات الجامعية ، الجامعة المصرية عام ١٩٠٨ ثم عام ١٩٢٨ ، والجامعة السورية عام ١٩٢٠ وغيرها الى الحياة الادبية مفاهيم عصرية ، وحديثة عن الادب ، والنقد الأدبي ، والبلاغة ، والأسلوب ، راحت تصطنعها ، وتنافح عنها ؛ وهي مفاهيم ذات أساس علمي وفني في التجربة ، وحس الجمال ، والتفنن الأدبي على العموم ، ونجدها في تآليف طه حسين ، واحمد أمين ، وامين الخولي ، وشفيق جبري ، واحمد الشائب ، ومحمد مندور ، وسواهم ايضاً ..

وأنا نجد في تصدير ديوان (عبد الرحمن شكري) ، عام ١٩٠٩ ،التلميح الى أدب الوجدان :

ألا ياطائر الفردو س ان الشعر وجدان ..

ثم في مقدمة الجزء الخامس من ديوان شكري ، عام ١٩١٦ نلاحظ النص على أدب الوجدان بين المبادىء التي حاولت المقدمة حصرها .. ومنها ان الشاعر هو الذي يشعر بجوهر الأشياء ، لامن يعدّدها ، وان هم لامناص ان يتعاطفوا مع القصيد ، وان قيمة الشعر في قوة شعوره ، ووجدانه ..

وهي المبادىء[1] التي رددها صاحبا الديوان ، عباس محمود العقاد ،وابراهيم المازني ، وأضافا اليها مبادىء أخرى انسانية ، وقومية ، ارتكز اليها ، وحملا على أساليب احمد شوقي القديمة ، ونمط عموديته فيها ..

وفي الزاوية الأدبية التي كان يحررها (احمد شاكر الكرمي) في جريدة (الف باء) الدمشقية ، عام ١٩٢١ ، نسمع هذا الناقد الأديب يكتب بخصوص كتاب : — النبوغ — لحبيب الرياشي .

— ظهر في عالم الأدب العربي منذ أمد قريب ، نوعٌ جديدٌ من الكتابة مال فيه مبتكروه الى استعمال اسلوب وجداني (غالباً) في موضوعاته ، شعري في ألفاظه ، موسيقي في نغماته .. وقد اشتهر اكبر الكتاب الذين عنوا بهذا النوع من الادب وعكفوا على الكتابة فيه كجبران ، والريحاني ،بأنهم لايبيحون لأنفسهم الخروج عن مألوف اللغة ، وقوانين البلاغة إلا نادراً .

ثم يصف صاحب الكتاب بأنه من الآخذين بهذه الطريقة في الكتابة ،

---

(١) رجح الناقد «محمد مندور» أن هذه المبادىء أقرب الى الرمزية وفلسفتها ، وأن المحدثين من مدرسة المهجر ، أو مدرسة الديوان ، أو مدرسة أبولو ، وخليل مطران متفقون على الاتجاه الرمزي ، « فن الشعر » المكتبة الثقافية ، مصر ، وسبق أن رددنا عليه بخصوص هذا التعميم « المعرفة،آب١٩٧٢» .

الا ان كتابته يشوبها الغموض ، والتعقيد ، واساوبه فيها فاسد ، مفكك ، لاينطبق على الاساليب العربية البليغة[١] ..

والعلامة (امين الخولي) سوف يعمل على تصيير البلاغة فناً للقول ، ويتطلب لها مقدمتين[٢] :

ـ مقدمة فنية تبحث في الفن حقيقته ، وفي الجمال ، وبم يقدَّر ، والآراء في ذلك قديماً ، وحديثاً .

ومقدمة نفسية تبحث في القوى الانسانية المختلفة ، وصلة بعضها ببعض ، وتبحث في الحياة الوجدانية مقوماتها ، أغراضها ، وما تمد به العمل الفني ، ولا سيما العمل الأدبي ..

ويقول (أمين الخولي) عن هذه المقدمة النفسية[٣] :

ـ أنها تنتظم دراسة القوى الانسانية عامة ، وصلتها بالحياة الفنية ، والنشاط الوجداني ، ثم العناية بدرس (الوجدان) وعلاقته بظاهر الشعور والذوق ، ودرس الخيال والذاكرة والاحساس والذوق .. وعلى صاحب الفن منتجاً ، وناقداً أن يعرف عن مثل هذه الجوانب النفسية آخر ماوصل اليه البحث النفسي .

وأثر ذلك نسمع الناقد (محمد مندور) ينوه بما حملته التجربة العربية الحديثة الى الشعر العربي المعاصر ؛ فيلاحظ أن (الوجدان) تحوّل في أدب العديد من الشعراء المعاصرين ، وبالتالي في تجربتهم من وجدان فردي ، الى وجدان

---

(١) أحمد شاكر الكرمي ، مختارات من آثاره ، منشورات وزارة الثقافة والأرشاد القومي ، ١٩٦٤ ، ص ١٠٥ .

(٢) فن القول ، لأمين الخولي ، مصر ، ١٩٤٧ ، ص ٢١٥ .

(٣) مناهج تجديد ، لأمين الخولي ، مصر ، ١٩٦١ ، ص ٣٢٦ . ومبادىء الامناء تنص ان يكون ـ الفن نشاطاً وجدانياً سامياً يسعد الفرد والأمة ، أذ يفي حاجتها ، ويحقق غايتها ـ فن القول ، ص ٣ .

جماعي ، على حد تعبيره[١] ، راح ينعته أيضاً تارة بوجدان واقعي ، وتارة اخرى بوجدان اشتراكي[٢] .

وذلك أن هؤلاء الشعراء في نظره يستلهمون الواقع والمجتمع ، بحيث يصحُّ تصنيفهم في مدرسة « متميزة » المعالم ، أسماها مدرسة الشعر الواقعي[٣] ، راح ينافح عنها ، ويدعو الى مؤازرتها ..

وفي نظرنا هناك فروق كبيرة بين هذه النعوت ، لايجوز اغفالها ، لأن الجماعي ليس بالضرورة اشتراكياً ، والواقعي ليس بالضرورة أيضاً جماعياً ، ولا اشتراكياً ؛ وقد استعملها الناقد مندور لتقريب مضامين هذه التجربة المعاصرة في الشعر من الافهام ، ولكنه لم يوضحها ..

٢ ـ التنوير النفسي في الأدب :

لقد كانت البيئات الأدبية العربية في أواخر القرن المنصرم ، تتمخض بالفعل عن هذه المفاهيم ، وتوعص باتجاهاتها .. ويعتبر الأب (لويس شيخو) من أبرز رواد التنوير الثقافي وقتها ، الذين خدموا الأدب وعلومه الآخذة وقتها بالتطور ، خدمات جليلة ..

في كتاب : ـ علم الأدب ـ للويس شيخو ، وهو في جزئين ، أحدهما في الانشاء ، والآخر في الخطابة نجد شرحاً للملكات النفسية التي لها صلة بالأدب ، ابداعه وذوقه ، جمع فيه أقوال العرب القدامى ، مع بعض تعريفاتهم ، وشروحهم .

يعرف الأب شيخو بقوى (العقل) الغريزية[٤] التي يعول عليها في الأدب ،

(١ و ٢ و ٣) فن الشعر لمحمد مندور ، المكتبة الثقافية ، مصر ، ص ٧٤ ، وانظر أيضاً ص ١٥٣ .

(٤) كان مصطلح « العقل » عند الفلاسفة العرب القدامى ، أمثال الكندي ، والفارابي ، وابن سينا ، يقصد « القوة العاقلة » ، وهو متصل بالملكات النزوعية والمدركة والمتخيلة يستفيد منها في تدبر الحياة والعمل ، كما أنه متصل بعقول الأفلاك ، العقل=

فيجدها خمساً : الذكاء ، والخيال ، والحس ، والحافظة ، والذوق :

أما (العقل) ، فيعرفه – نقلاً عن التعريفات للجرجاني ، والكشاف للتهانوي ، وعجائب المخلوقات للقزويني ، بأنه نوعان[١] :

(غريزي) ، وهو نور خلقه الله في الانسان ، ليدرك به حقائق الأمور ،

و (مكتسب) ،وهو ما يستفيده العقل الغريزي بالتجارب ، والممارسة ..

و (الذكاء) في كتب اللغة ، هو حدة الفؤاد ، وسرعة الفطنة ؛ وفي المصطلح هو الاستعداد لأدراك العلوم ، والمعارف بالفكر[٢] .. (أدب الدنيا والدين للماوردي) .

و (الخيال) قوة باطنة تحفظ صور المحسوسات ، عند غياب مادتها[٣] .. (المواقف للأيجي ، والكشاف للتهانوي) .

و (الحس) قوة يتأثر بهـا الانسان ، من صور المدركات ، كاللذة ، والألم[٤] .. (الشفاء لابن سينا) ..

و (الحافظة) قوة تحفظ ما يدركه العقل من المعاني ، لتذكره عند الحاجة[٥] .. (التهانوي ، والجرجاني ، وغيرهما) .

و (الذوق) في كتب اللغة حاسة يُدرك بها طعم المآكل ؛ وفي الأدب قوة غريزية لها اختصاص بادراك لطائف الكلام ، ومحاسنه الخفية[٦] ، (الحلبي في شرح خطبة القزويني) .. الخ ..

= المستفاد ، ثم العقل الأول.

وكانوا يعتقدون بقوى ثلاث للانسان : – القوة النباتيـة – وهي مولدة ، وغاذية ، تولد الجسم ، وتنميه ؛ ثم – القوة الحيوانية – ، وهي محركة ، ومدركة ، تنشأ منها « الانفعالات » ، والتي كانوا يقسمونها الى شهوانية ، وغضبية ؛ ثم – القوة العاقلة – ، وهي عاملة ، عالمة ، واختص بها الانسان .

(١) علم الادب ، ط ٢ ، بيروت ١٩١٣ ، ج ٢ ، ص ٨ .

(٢) الى (٦) نفس المصدر ، ص ٩ ، ١٠ ، ١١ ، ١٢ ، ٥٤ ، ٧٣ ، ٦٦ ، ٦١ ، ٦٣ .

تلك نماذج من تعاريف القوى النفسية التي لها صلة بالأدب حسب التمثل القديم ، نجد الى جانبها :

(الهوى) ، في اللغة ، مطلق الشهوة ، محموده ، أو مذمومه ، (مصطلحات التهانوي) ، وفي الاصطلاح شهوة النفس ميلها الى ما يلائمها من الخير الحسي ، أو أعراضها عن الشر المحسوس[1] ..

(الغضب) حركة في النفس تتوجه الى دفع المؤذيات ، قبل وقوعها .. أو الى التشفي والانتقام بعد وقوعها[2] ، (احياء علوم الدين للغزالي) .

(الرجاء) تعلق القلب في حصول محبوب ، في المستقبل[3] ، (كليات أبي البقاء ، والتعريفات) .

(النفور) عدول الانسان عن شر يضره ، والسعي الى الفرار منه[4] ، (الشفاء لابن سينا) ..

(الفرح) لذة في القلب ، لنيل المشتهى[5] ، (تعريفات الجرجاني) ..الخ ..

ولا شك في أن هذه التعريفات القديمة ، والتي استعان بها الأب (لويس شيخو) لشرح لقدرات النفسية التي لها صلة بالأدب ، تعطي فكرة عن التمثل القديم لعلم النفس .. وقد كان لهذا التمثل القديم أصداء وقتها في دراسات النقاد ، والبلاغيين ، وخاصة أصحاب المنطق ، مثل السكاكي وشراحه ؛ الا أن هذا التمثل اليوم قد تطور ، كما تطورت المصطلحات النفسية ..

ويقول الاستاذ (حامد عبد القادر) في كتابه : ـ علم النفس الأدبي ـ ، مصر ١٩٤٩ .

ـ كان علم النفس يعرف بأنه علم النفس ، و كفى ؛ ثم عرف بأنه علم

(١) الى (٥) نفس المصدر ، ص ٩ ، ١٠ ، ١١ ، ١٢ ، ٥٤ ، ٧٣ ، ٦٦ ، ٦١ ، ٦٣ .

العقل ، ثم بانه علم الشعور ، ثم بأنه علم الحياة العقلية[١] .

ثم يشير الى أثر النظرة السلوكية ، والوظيفية اليوم فيه ، فيقول انه :

- .. علم وصفي في الأعمال العقلية من حيث وصفها ، وتطورها، وعلاقة بعضها ببعض وتأثيرها في السلوك[٢] .

التعريف هنا شامل ، وحديث حقاً ، ويعانق الناحية الشعورية، ثم السلوك في المجتمع ؛ والملاحظ على هذا الكتاب التبسيطي في علم النفس الأدبي ، أخذه المبدئي بالنظرة الحديثة التوفيقية في ذلك ..

٣ - الوجدان في دراسات الرواد ..

ومن كتب علم النفس المبسطة التي صدرت في أواخر الربع الأول من القرن الحالي، وأخذت بالشائع وقتها من تصنيف الوقائع النفسية ، أو دراسة القوى النفسية ، كتاب : - علم النفس وآثاره في التربية والتعليم - لعلي الجارم ، ومصطفى أمين ، مصر ، ط ٣ ، ١٩٢٢ .

نجد في هذا الكتاب بحثاً عن (الوجدان) وأقسامه ، يعتبر اليوم سلفياً ، من الخير ان نعرضه فيا يلي ؛ يقول المؤلفان :

- الوجدان كلمة تشمل جميع الاحوال النفسية التي يقوى بها شعور الانسان ، بما يصحبها من لذة ، او ألم ، فالجوع ، والعطش ، والحب ، والبغض ، والسرور ، والحزن ، واليأس ، والرجاء كلها وجدانات تصل الى النفس ،فتحدث فيها لذة ، او ألماً ؛ وهي وان كانت مشوبة بنوع من التفكير ، والارادة ، لا تندرج في علم النفس إلا تحت مظهر الوجدان ، لأنه المظهر الذي يغلب عليها[٣] .

ثم يقسمان الوجدان الى اقسام ثلاثة [٤] :

الوجدان الجثماني : وهو ما كان الجسم سبباً في حدوثه ؛ والوجدان العقلي ، وهو ما كانت الخواطر الفكرية سبباً في حدوثه ؛ والوجدان الاسمى : وهو ماينشأ

(١ و ٢) علم النفس الادبي ، لحامد عبد القادر ، مصر ، ١٩٤٩ ، ص ١٢ .

(٣ و ٤) - علم النفس وآثاره في التربية والتعليم ، ص ٢٢٤ و ٢٣٣ وما بعدها ..

في النفس من البحث الطويل ، وانعام النظر في حقائق الاشياء ، او جمالها ..

ثم الوجدان الاسمى بقسميه الى وجدان حقائق ، ووجدان جمال ، ووجدان فضيلة ، ووجدان دين ، بحسب موضوعه ..

اما الاستاذ (حامد عبدالقادر) ، فانه يطلق مصطلح (وجدان) على ناحية السرور ، والالم ، التي تتكيف بها كل عملية عقلية ، يقول :

ـ .. الوجدان في اصطلاح علم النفس امر عام يشمل العاطفة ، والانفعال ، وغيرهما ؛ فسرورك حين تؤدي واجبك على الوجه الاكمل وجدان ، لا يسمى انفعالاً ولا عاطفة ؛ وكذلك سرورك الهادىء من منظر طبيعي ، او كلمة طيبة ، او طعام شهي ، او رائحة ذكية [١]

ثم يعود فيعرفه بأنه

ـ الوجدان هو ناحية السرور ، والألم ، التي تتكيف بها كل عملية عقلية ، فكل حالة عقلية يصحبها شعور بالسرور ، والألم قل فيها او عظم (٢) .

ثم يربط الوجدان بالحياة النفسية ، فيقول :

ـ فقد قلنا أن كل تجربة لها ثلاثة مظاهر ، هي : مظهر الادراك ، ومظهر الوجدان ، ومظهر النزوع (٣) .

إلا ان هذا التمثل اليوم تمثل قديم ، تعدته الدراسات النفسية الى تبين الوقائع النفسية ، في أرضيتها العضوية ، او وظيفتها ، وصلة ذلك كله بالذات ، او بالمجتمع ..

ان الانسان يظل يتكيف في الحياة مع المجتمع ، وتتكامل وظائفه العضوية ، والنفسية ، والاجتماعية طيلة حياته .. ولذلك رجحت الدراسات الحديثة العوامل التكاملية ، الشعورية ، والسلوكية ، على تمثل مظاهر للنفس عامة ، تغمط حق الوقائع ، وخصائصها ..

٤ ـ الوجدان أرضية أولية للاستجابة :

وفي الحقيقة أن تبين (الارضية) الانفعالية التي للحياة النفسية الشعورية ، أولى باهتمام الباحثين ، اليوم وأقوم سبيلاً ان الوقائع النفسية المختلفة .

هذه الارضية الخام ارضية كلها (الاستعداد) للحياة ، والتكيف البشري نلاحظ عليها العناصر المختلفة من ردود افعال ، واستجابات ، تتخذ طوراً طابع الملائم ، والمريح ، والملذ ، وطوراً آخر طابع المنفر ، والمزعج ، والمؤلم ..

(١ و ٢ و ٣) ـ علم النفس الادبي ، السابق الذكر ، ص ٥٢ .

وعندما تتعقد هذه الاحوال الانفعالية الاولية وتتضاعف بفعل عوامل مختلفة الجسم، اوالنفس ،او المجتمع ، تصير الى سرور، وفرح،او كدر،وحزن..

ان ردود الافعال ، والاستجابات ، كأحوال انفعالية اولية ، ومـا يرتبط بها من مؤثرات ، وعوامل مختلفة عضوية ، ونفسية ، وأجتماعية هي اذن اكثر دلالة على جذور الانفعـال ، والعاطفة ، نشأتها ، وتطورهما ، بما يسميه حامد عبد القادر ، السرور والالم .. ونحـن ننصح في التحليلات الادبية بالفعل ، بتسقط احوال هذه الارضية الانفعالية ، استعداداتها ، ومؤثراتها ، لتوضيح مضامينها الاولية ، وشرح تفاعلها البدائي ..

وان التحليل الدقيق ، والمتأني للعواطف ، والانفعالات يوقفنا آنئذ ، على ما يسمى اليوم بالارتياح ، وهو الملائم للنفس ، وعدم الارتياح ، وهو ما تنفر منه النفس .. انها كلاهما فطريان ، وطبيعيان ، ومع ذلك تتدخل عوامل بيئية ، وتربوية في تقديرهما ، وهما ارضية السرور والفرح ، الكدر والحزن ، الا انهما يمكن التحكم بهما ، وتوجيهها .

وقد نوه الدكتور « يوسف مراد » بالارتياح ، وعدم الارتياح ، فقال ،

ـ اعتبرنا حالتي الارتياح ، وعدمه حالتين وجدانيتين ، أوليتين ؛ ليس معنى هذا أنها بسيطتان ؛ فالواقع انها تمتازان بالتركيب ، والغموض ، وعدم الثبات ، ومن المتعذر وصفها وصفاً دقيقاً «١» . ـ

كما نوه بالسرور ، والكدر ، حيث قال :

ـ السرور والكدر يكونان اذن أرضية وجدانية اكثر تعقداً ، او اغزر مادة من الارضية الاولية التي وصفناها بالارتياح، وعدمه؛ ويجب ان نلاحظ ان حالتي الارتياح أو الانزعاج ، أو السرور ، أو الكدر ، وما يتشعب عنهـا من حالات وجدانية حالتان نسبيتان خاضعتان كسائر الاحاسيس لقانون التباين «٢» . ـ

وتفسير ذلك ان « التنبيه الحسي » في عيشه في المنظومة الانفعالية ، والذهنية للانسان ينتهي الى شكلين : شكل ادراكي استجابي ، وشكل تأثري وجداني .

(١ و٢) مبادىء علم النفس العام ، للدكتور يوسف مراد ، مصر ، ١٩٤٨ ، ص٧٤و٧٥ .. ويقول الدكتور يوسف مراد في كتابه ـ علم النفس في الفن والحياة ـ مصر ، ١٩٦٦ ، مؤكداً قيمة الجانب الوجداني : ـ الفن هو في جوهره تعبير وجداني.. ولا يتم تذوق الجمال إلا عن طريق المشاركة الوجدانية ـ « ص ٢٩ » ..

يظهر الشكل الادراكي الاستجابي ، في الحكم الأولي على الاشياء من حيث هي محسوسات ويعتبر الاقدام ، والأحجام وجهين استجابيين لتكييف الاجتماعي ..

ويظهر الشكل التأثري الوجداني ، في الارتياح ، وعدم الارتياح ، ثم في السرور والحزن ، حسب الأحوال ، وتعقدها . . وهذه الأحوال تؤثر أيضاً في السلوك ، الا أن اللذة أو الألم ليسا نتيجة لها ، اللذة ، والألم هما بالأجرى احساسان ، وهي عندماتضاف إليهما مفاهيم اجتماعية ، وأخلاقية يصبحان موقفين من الوجود ، والحياة .

(اللذة) تنشيط حاسة من الحواس بما يلائمها ، وعلى الخصوص الحواس التماسية ،واللمسية،والذوقية ، والشمية ، كما في الدغدغة ، والطعم اللذيذوغير ذلك.

وبعض الدارسين يطلق على ما يثيره الصنع الجميل ، مثل الفنون والآداب، لذة معنوية . أو لذة جمالية ، أي الاحساس بالانسجام ، والاتساق في ذلك الصنع الجميل ،

أما (الألم) فهو احساس جلدي خاص ، ويتميز عن الاحساسات اللمسية الجلدية ، من ضغط ، أوحرارة ، أو لمس ؛ انه لا يعود الى تنبيه حاسة بعدم المريح أو المنفر ، وانما يعود الى أذى يتأذاه الانسان في جسمه وجلده .

وتوجد تحت سطح الجلد مراكز للألم ، يطلق عليها مراكز فراي ، العالم الذي درسها ، لها أعصاب خاصة ومتصلة بجمع مركزي خاص بها ، موجود في (التلاموس) تحت النصفين الكرويين من الدماغ ؛ وهناك حالات تجتمع فيها اللذة والألم ، مثل مراحل من جراح ،أو عذاب ، بمعنى أن اللذة والألم لا يتنافيان، أو لا يناهض بعضها بعضاً . .

وهناك رياضات متنوعة تقوم على تحمل الألم ، وملاشاته ، مثل السير على النار ، أو مسك الحديد الساخن ، أو ضرب الجسم بالأغلال ، أو ضرب الأطراف بالآلات الحادة . . والألم على العموم يعمق النفس ، يهذبها ، ويولد طاقاتها ، وهو أكثر كثافة من اللذة ، وآثاره على الوجدان أوضح . .

٥ ـ الانفعال والعاطفة :

« والانفعال » حالة شعورية وجدانية تعود الى الحساسية ، ويصحبها نزوع ؛ وهي مقرونة بمظاهر تعبير جسدية بالأيدي او الوجه ، يؤديها الشخص عادة بدون ارادة منه . .

انه استجابة من الشخص يرد بها على الاختلال الذي يطرأ على مجرى نشاطه النفسي ، العادي ، او الاختلال الذي يطرأ على توازنه في التلاؤم مع الوسط حوله ..

ويعرف الدكتور « يوسف مراد » الانفعال ، بأنه (١) :

ـ استجابة نزوعية وادراكية ووجدانية جسمية ، متكاملة الى حد كبير ..

ويرى الدكتور مراد أن لكل انفعال هيئتين : هيئة ثائرة ، وهيئة هادئة ..

في حين يعرّف الأستاذ « حامد عبد القادر الانفعال » بأنه (٢) :

ـ وجدان ثائر ، أو وجدان قوي ، يهز كيان النفس ، وتظهر آثاره في الجسم ، والعقل . ـ ثم يظهر كيف هو يصحب غريزة ، أو أكثر ..

و « العاطفة » وجدان مستديم ، أي خبرة شعورية انفعالية مستديمة تستهدف أشياء بعينها ، أو أشخاص بعينها ، أو أيضاً مبادىء ، وأفكاراً .

المجال الشعوري النفسي ، والوجداني للعاطفة ، والانفعال كليهما ، مجال تتكامل فيه عوامل مختلفة ، من منبهات ، واستجابات ، وأفكار ، وسلوك ، ونزوع .. ألا أن الشيء المميز للعاطفة ارتباطها الوجداني ، والادراكي بموضوع بشيء ، أو شخص ، أو فكرة ، أو مبدأ ...

هذا الارتباط توجده الحاة ، وعلى الخصوص الألفة ، ويساعد على تنميته الاعتياد ؛ والعاطفة أذن أوسع مجالاً من الانفعال ، وأغزر مضموناً ، وأكثر كثافة ، وأكثر مردوداً نفسياً ...

ويعرّف الدكتور (يوسف مراد) العاطفة ، بأنها (٣) .

ـ استعداد وجداني للشعور بتجربة وجدانية خاصة ، وللقيام بسلوك معين ، أزاء شيء ، أو شخص ، أو جماعة ، أو فكرة محددة .

أما الاستاذ (حامد عبدالقادر) فيعرفها ابتداء من الانفعال ؛ فيرى أن تحديد اتجاه الانفعال وائتلافه مع انفعالات اخرى ، وتعلق هذه المجموعة من الانفعالات بشيء ، أو شخص أو فكرة يكوّن بمرور الزمن العاطفة ، قال (٤) :

---

(١) ـ مبادىء علم النفس العام ، السابق الذكر ، ص١١٢ .

(٢) ـ علم النفس الادبي ، السابق الذكر ، ص ٥٣ .

(٣) ـ مبادىء علم النفس العام ، السابق الذكر ، ص١٤٢ .

(٤) ـ علم النفس الادبي ، ص٥٤ .

ـ .. وإذا تحدد اتجاه انفعال ما ، او ائتلفت مجموعة من الانفعالات ، واتصلت بالتجربة ، وبمرور الزمن بشخص ، او بشيء معـــين ، أو معنى من المعاني نشأت العاطفة .

فالعاطفة هي في الواقـع انفعال ، أو مجموعـة من الانفعالات ارتبطت بشخص ، او شيء ، او معنى ؛ ولذا يعرفها العلامـة شاند بمجموعة منظمة من الانفعالات تتجمع حول معنى شيء من الاشياء .

وفي الحقيقة تعريف حامد عبد القادر للعاطفة، تعريف قديم ، وأقدم منـه تعريف يوسف مراد ؛ لانه أكثر واقعية ، ودقة ، ويبدأ من العناصر الاولية في الظاهرة ، وهي عناصر كثيراً ما لا تكون لها صلة بالانفعال ..

بل يمكننا القول بأنه ليس من الضروري اشتراط (الانفعال) في العاطفة، وذلك لان الاستعداد ، والالفة يمكنها بدون الانفعال تكوين العاطفة[١] .

ان تجربة العاطفة هي تجربة ارتباط وجداني ، وليس بالضرورة تجربة انفعال ، او رد فعل ، لاعادة توازن مفقود ، او نشاط متخلخل . .

و (العاطفة) تتصف بالديمومة ، والثبات ، والقيمة الاجتماعية ، في حين (الانفعال) طارىء ، عنيف ، وخاطف احياناً ، وفي ذلك تميزها عنه .

ان الانسان يحب ، ان يكن الحب ،ويقدر ، اي يحمل التقدير ،ويخلص اي يعاني الاخلاص لوالديه،ورفاقه ، وأمته ،ولكنه ينفعل لحدث مفاجىء،مزعج، مثل موت صديق او هزيمة في جولة .

(١) ـ كان رواد البحث النفسي يطلقون على الانفعال مصطلح (هيجان). ويدرسونه مع الميول ، والغرائز ، ثم يتوسعون في الأهواء ، كعواطف كبرى،يراجع: ـ علم النفس ـ لجميل صليبا ، ط٢ ، دمشق ١٩٤٨ ، ص ٢٨٢ ومابعدها . وقد ظـل الدكتور فاخر عاقل يصطنـع مصطلح (هيجان) . ويدرسه من وجهة نظر سلوكية، في ارتباطه بالخبرة الشعورية، أو نمو العواطف،علم النفس دراسة التكيف البشري١٩٦٥ ص ٣٤٥ ـ ٤٠٦ ،وسبق للدكتور عاقل أن أخرج كتاب علم النفس العام ، عام١٩٥٥ في نفس الاتجـــاه .

٦ ـ الوجدان بين علم النفس والأدب .

تتضح من هذا العرض وشروحه مضامين الجانب الانفعالي والعاطفي في حياة الانسان ، وبالتالي قيمته العلمية ، والادبية ، لان المضامين الوجدانية ظلت بالفعل مادة اساسية للتعبير الفني ، والادبي ، ونسغاً اولياً يغذي الفنون ، والآداب .

وقد اختلفت في التعبير عن الوجدان ، واحواله الانواع ، والاساليب خاصة انه في تجربة الانسان متنوع ، يتسع حتى يشمل الخبرة الشعورية ، والسلوك كافة ، ويصبح بالتالي موقفاً معيناً في تجربة الافراد ؛ والجماعات .

و (الصراع) ابرز صور الحياة الوجدانية ؛ التي اهمّت علماء النفس ؛ ودارسي الفن ، والادب على السواء [1] .

ذلك ان العواطف تحمل بين طياتها نوعاً من الجدلية يجعلها في صراع دائم ، بعضها مع بعض داخل النفس او في حين الجماعة .

وقد اثبت (التحليل النفسي) اليوم اجتماع الضدين ، في العاطفة ، وهو قانون اجتماع الضدين الذي ينص على : ـ ان العاطفة الواحدة تحمل في طياتها هي نفسها نقيضها .

فالعاطفة مهما سمت تحمل في ثناياها العاطفة المناقضة لها ، ومن هنا (التوتر) النفسي ، ومظاهر الجدلية في الخبرة الشعورية .

ان الشفقة تكون دائماً ممزوجة بشيء من القسوة ، والحب يكون دائماً ممزوجاً بشيء من البغض ، تماماً كما اللذة محفوفة بالالم ، ممزوجة به ، وكما الاقدام يعتوره الاحجام ليصير تردداً .

والعاطفة تعيش وتنمو وتترعرع بفعل تعلقها بشيء ، بشخص ، بفكرة

---

(١) راجع كتابنا : ـ الشخصية والصراع المأساوي ـ دمشق ، ١٩١٢ ، وهو دراسة نفسية في الشخصية والصراع في منجزات رواد المسرح الشعري العربي شوقي ، وأباظة ، ومردم ، حيث عرضنا في تفصيل المسائل النفسية ، والادبية ، المتعلقة بالصراع ، كخبرة شعورية ، او كقصة تسرد ، وتحلل .

وبالتالي بفعل رعاية الحياة نفسها لها ، وعلى الخصوص عند توعي الانسان لذاتيته او بذله الجهود للتلاؤم السوي مع الحياة ، والمجتمع .

وليس للعاطفة منطق ، ان لم يكن منطقها الخاص ، القريب من منطق المصلحة ، أو اللذة ، خاصة أن نسغها هو حب الذات ؛ ولكن المصلحة ، واللذة ، وحب الذات كثيراً ما تصطدم بالنور الغريزي والفطري فينا ، ألا وهو العقل ، أي الفكر ، والرشاد ، في مواقف واجب ، أو ضمير أو تضحية ، فتتصارع معه حتى تصير الى حل ترضى عنه ..

وفي كل الأحوال يظل هناك جهد لتحاشي العقل ، والمنطق ، وهو في الاساس داخلي ، ولكنه ذو ركائز اجتماعية ، ويمكن أن يكون بفعل ضغط خارجي . وأرقى انواع الصراعات الوجدانية صراعات الاثرة والواجب ، التضحية والفداء ، وهي ذات مردود نفسي ، واجتماعي كبير ...

ومن هنا الموضوع النقدي [١] الكبير ، الذي يحاول تفسير ظهور (الأنواع) الادبية ، من شعرية ، ونثرية ، مثل القصيدة ، والقصة ، والرواية والمسرحية ، وغيرها .. خاصة أن الملاحظ على (الشعر) أن موضوعه هو الوجدان ، واحواله ، والعاطفة ، وسيرتها ، يعبر عنه باسلوب منغم ، وتعابير مجازية خيالية ، في حين موضوع النثر هو الشعور ومدركاته ، والمنطق أيضاً وقيوده ، يعبر عنه بموضوعية ، تقريرية ظاهرة ..

والبلاغة [٢] . في درسها اليوم الاسلوب وصفاته تميز أثر التجربة الوجدانية في الانواع والاساليب والاسلوب اليوم يفسر من جهة بتجربة المنشىء الكاتب أو الشاعر ، ومن جهة ثانية بطبيعة الموضوع الذي يعبر عنه هذا المنشىء الكاتب ، أو الشاعر ..

وفي تحليل العواطف ، في الاسلوب يتسقط الدارسون اليوم وضوحها ، أو غموضها ، اتزانها أو صخبها ، شدتها ، أو لينها ، وأثر ذلك كله في النصوص الادبية ، الشعرية ، أو النثرية ..

(١ و ـ ٢) ـ وقد كتب في هذه الموضوعات اليوم عديدون : مثل أحمد أمين وشوقي ضيف ، ومحمد غنيمي هلال . وشفيق جبري . وأحمد الشائب ومحمد يوسف نجم واحسان عباس ، وغيرهم ..